Vinicius Torres Machado

A máscara no teatro moderno

Do avesso da tradição à contemporaneidade

A máscara no teatro moderno

VINICIUS TORRES MACHADO

A MÁSCARA NO TEATRO MODERNO

DO AVESSO DA TRADIÇÃO À CONTEMPORANEIDADE

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD

M149m

Machado, Vinicius Torres
A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade / Vinicius Torres Machado. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-9546-287-8 (eBook)

1. Teatro. 2. História do teatro. 3. Máscaras. 4. Arte. I. Título.

2018-650 CDD 792
CDU 792

Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior – CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:
1. Teatro 792
2. Teatro 792

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

À Fernando Moreira Machado, meu pai, meu guia. Obrigado.

Agradecimentos

Com todo o meu amor, agradeço à minha parceira de vida Giulia Cardozo Fontes, que cuidou de todos os detalhes para que esse livro fosse possível. Obrigado por dar apoio e calma ao meu coração.

À minha mãe Lourdes Torres Machado e meu irmão Gustavo Torres Machado, com toda minha gratidão por estarem sempre comigo.

Ao professor Luiz Fernando Ramos pela competência e o carinho com que orientou minha dissertação de mestrado, agora publicada nesta obra. Sua presença e suas ideias são fundamentais para o meu crescimento artístico.

À professora Silvia Fernandes da Silva Telesi, pela influência tão positiva no meu pensamento teatral e a simplicidade com que compartilha sua sabedoria.

Ao professor Antonio Januzzeli (Janô) que me ensinou os primeiros passos no caminho que leva do homem ao ator.

Aos amigos e parceiros de caminhada.

À Escola de Comunicação e Artes pela oportunidade de realização da pesquisa de mestrado.

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão de bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Sumário

Prefácio

Luiz Fernando Ramos[1]

A máscara é uma das mais antigas criações do ser humano. Ela se destaca no teatro de civilizações milenares, como a hindu e chinesa, e aparece nos ritos de povos e culturas ancestrais na África, Oceania e Américas. Talvez por isso tenha se tornado um símbolo do próprio teatro, metonimicamente ocupando seu lugar e remetendo ao ato da representação dramática. Isso se verifica sobretudo na tradição ocidental, que projeta o início do teatro na Grécia Antiga, pelo menos como a Europa o traduziu, sobretudo a partir da Renascença. No teatro da pólis grega, a máscara é um adereço crucial para o desenvolvimento de narrativas trágicas e cômicas, vindo dessa funcionalidade a fixação posterior do par de máscaras contrárias, a do riso e a do choro, como ícone, hoje tão abusado, da atividade teatral.

No século XVI os artistas de uma tradição popular nunca encerrada, advinda da comédia romana, vão formular a *commedia dell'arte*, um sistema fortemente baseado no uso da máscara e dos tipos característicos que ela forjava. Ainda ali, a máscara, apesar de quase onipresente, não era pensada em abstrato, não se a estudava como método ou tema de pesquisa, mas se a vivia, orgânica e

1 Professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

funcional em sua eficácia técnica, dentro de um sistema narrativo fortemente baseado no improviso e lido naturalmente pelo público, homens e mulheres comuns que o apreendiam nas ruas e praças, antes que um edifício teatral especializado fosse erguido para conter as representações em espaços fechados.

Foi somente no fim do século XIX que os ventos da modernidade sacudiram essas tradições antigas e as transformaram em verdadeiro objeto de interesse, fato histórico a ser estudado e classificado. Por distintas vias, o século XX historicizou a máscara, não sem também processá-la praticamente, absorvendo-a como elemento referencial da modernização teatral. De algum modo, o livro de Vinícius Torres Machado explora exatamente os caminhos que a modernidade trilhou no resgate da máscara – ou na sua historização.

Ator, dramaturgo e encenador dos mais talentosos de sua geração, ele teve um aprendizado intenso da tradição da *commedia dell'arte* antes de ir além dela, no desdobramento de seus elementos estruturais em novas possibilidades de aproveitamento da máscara ou, até mesmo, numa busca mais radical, menos preocupada com o objeto substantivo máscara e mais focada no próprio ato de mascarar confundido com o de encenar.

Em diálogo com quatro grandes artistas do teatro moderno que, por diferentes vias, operaram como arqueólogos de um legado histórico, intérpretes de vestígios remanescentes a reconstituir atualizações possíveis de fenômenos há muito transcorridos, Vinícius organizou um material antes disperso e gerou dele uma leitura importante. Seu livro atende seja ao leitor comum, que nunca se ateve a pensar a questão da máscara e sua história, seja ao pesquisador informado sobre o tema, que busca desenvolver novas leituras e potencializações desse elemento tão central na cultura humana desde sempre.

Introdução

Em 1997, fiz minha estreia como ator em uma praça do centro de São José dos Campos (SP) com a peça *O chapéu de Fortunatos*, texto medieval de autor desconhecido. Na minha primeira entrada em cena, com uma máscara que pretendia se assemelhar a um Pantaleão, todo o cenário veio abaixo. A única solução possível para dar continuidade ao espetáculo era o improviso. Posteriormente, nós representamos esse e outros trabalhos durante algum tempo nas feiras e praças da cidade. De alguma forma eu sentia que estava trilhando com a máscara o mesmo caminho dos cômicos italianos. Apresentávamo-nos nessas feiras tentando conquistar a atenção do público, ao lado da banca de pastéis ou de outro grupo de artistas de rua, que também pretendia disputar o dinheiro do chapéu.

Em 2000, já cursando Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, continuei pesquisa sobre a máscara numa parceria com o Barracão Teatro, Cia. com sede em Campinas (SP) e que tem, há 20 anos, a máscara como principal objeto de estudo. Essa parceria se dava através da direção de Ésio Magalhães e Tiche Vianna a um grupo de atores do qual eu era integrante e objetivava a descoberta e o aprimoramento dos diversos elementos técnicos da linguagem por meio da experiência prática de criação de figuras e roteiros da *commedia dell'arte*. De 2000 a 2003, o grupo criou roteiros, cenas curtas

improvisadas e espetáculos entre os quais se destacam: *O Homem da Capa Preta*, *Chamego danado*, O baú do milão e Birosca-Bral (espetáculo produzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para o projeto "Formação de Público").

O primeiro vislumbre de que seria possível isolar a linguagem da máscara cômica da concepção geral da *commedia dell'arte* nasceu da pesquisa autônoma a que alguns dos integrantes do grupo de atores, orientados pelo Barracão Teatro, resolveram se dedicar a partir de 2003. Com interesse por uma abordagem diferente da máscara (que privilegiasse na dramaturgia e na encenação os aspectos fantásticos e grotescos), criamos a Cia. Troada. A função de diretor e dramaturgo dos próprios trabalhos, a partir de então assumida, viabilizou maior autonomia artística. Assim, pudemos experimentar novas maneiras de dar forma ao jogo da máscara através da adaptação de um fragmento de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em 2003, da criação do espetáculo *A metamorfose* (a partir da obra de Franz Kafka), em 2004, e da criação do espetáculo *A sombra das nuvens*, em 2006.

Em todos esses trabalhos, a máscara foi dissociada de conceitos específicos da *commedia dell'arte* (tais como os tipos característicos e os *canovacci*). A necessidade de inserir a máscara em fábulas com traços tão diferentes dessa forma de teatro – como *Esperando Godot* ou *A metamorfose* – fez que conseguíssemos compreender a forte pressão do imaginário específico da *commedia dell'arte* na maioria dos elementos que conhecíamos do trabalho com máscara. A construção dos espetáculos também criou a necessidade de formação de atores que conseguissem expressar corporalmente o conjunto de conceitos e técnicas necessário para o jogo da máscara. Nesse processo de formação, em que o diretor assume o papel de pedagogo, todos os exercícios e conceitos propostos pelo Barracão Teatro foram revisitados e organizados, possibilitando a sistematização da linguagem.

Em seu início, o projeto desta obra pretendia dar continuidade ao primeiro esboço de uma sistematização do trabalho da máscara, apresentado na conclusão do Curso de Artes Cênicas da ECA/USP. Nesse trabalho, toda a experiência de estudo da linguagem da máscara foi organizada em forma de exercícios e disponibilizada. O trabalho

logo despertou interesse de atores e diretores de diferentes linhas de pesquisa, que pretendiam aperfeiçoar sua criação artística através da utilização de alguns elementos da máscara. Tal interesse tornou evidente que a máscara apresenta uma riqueza de fundamentos técnicos que podem ser compartilhados por diversas propostas estéticas.

Assim, o plano inicial pretendia sistematizar os principais elementos práticos da máscara a partir das experiências dos grupos Barracão Teatro e Cia. Troada. O objetivo era fazer dos fundamentos dessa linguagem peças destacáveis, que pudessem ser compartilhadas por outros pesquisadores.

Todavia, o andamento da pesquisa nos fez perceber que, de certa forma, a estruturação que pretendíamos do tipo de máscara com que trabalhávamos já se encontrava bem realizada por alguns autores, especialmente Jacques Lecoq, em seu livro *Les corps poétiques*. Além disso, apresentar o trabalho da máscara somente dentro dessa linha de pesquisa corria o risco de reforçar uma perspectiva (a da *commedia dell'arte* e das máscaras expressivas) que já é a predominante no panorama teatral brasileiro. Percebemos que, se continuássemos por esse caminho, frustraríamos o intuito primeiro deste trabalho, que era possibilitar uma expansão das capacidades expressivas da máscara. Assim, novamente, a mesma questão que possibilitou o distanciamento da *commedia dell'arte* numa fase anterior, veio a instigar este projeto: como criar novas experiências em uma linguagem extremamente codificada, como a da máscara?

De maneira geral, a pergunta envolvia saber se a estrutura que sustenta esse estilo necessita ser quebrada para criar novos espaços de construção cênica ou se os elementos devem manter-se unidos de acordo com uma tradição. Percebemos, então, que a quebra dos elementos poderia gerar novas percepções sobre a máscara sem necessariamente traçar um plano de trabalho que se pretendesse universal na forma de uma linguagem, mas propondo ao material uma nova organização a cada espetáculo. Afinal, como as novas experiências são uma tentativa de sair das estruturas rígidas, possibilitando através do uso da máscara um novo recorte sobre a experiência humana contemporânea, é necessário que, além dos trabalhos que

estruturem a linguagem da máscara, nasçam também aqueles que estão preocupados em reprocessar os seus elementos.

Tais trabalhos criam possibilidades de construção com acordos diferentes, mas a questão é saber se essas novas estruturas se manterão fortes o suficiente para garantir a expressividade de um espetáculo. Não podemos negar que a máscara, vista a partir da tradição da *commedia dell'arte*, é uma estrutura coerente, com elementos que se conectam de modo interessante uns aos outros e criam blocos de sensações muito potentes. Portanto, um novo investimento sobre a matéria só seria possível a partir do conhecimento mais elaborado de cada elemento, da maneira como se desenvolveu historicamente e os conceitos neles envolvidos. Foi aí que o intuito da pesquisa deixou de ser a estruturação de uma abordagem de trabalho e passou a ser a apresentação das principais linhas de pesquisa que lidaram com a máscara.

Num primeiro momento, ao pesquisarmos as fontes históricas do trabalho da máscara cômica expressiva, inevitavelmente nos debruçamos, como ponto de partida, sobre o universo da *commedia dell'arte.* No entanto, percebemos que não eram nos séculos XVI, XVII e XVIII que se encontravam as principais bases para o trabalho com a máscara tal como o conhecíamos. De fato, existia uma aproximação de alguns elementos, mas nossos estudos nos levaram à percepção de que, no fim do século XIX até o a metade do século XX, foram traçadas as bases dos trabalhos com máscara que se desenvolveram até hoje.

Com isso, o problema passou a ser o de estabelecer quais trabalhos foram realmente significativos para o desenvolvimento da máscara no século XX. Nossa pesquisa conduziu à análise da prática e conceitos envolvidos no trabalho com a máscara de quatro artistas: Gordon Craig, Meyerhold, Jacques Copeau e Jacques Lecoq. Estava claro que deixaríamos apenas como apontamentos muitas experiências extremamente interessantes com a máscara (sobretudo aquelas ligadas às vanguardas artísticas). Contudo, o intuito também era, a partir de cada um dos artistas abordados, aprofundar um conceito importante sobre a máscara e que ajudaria no desenvolvimento de novas experiências. Os trabalhos escolhidos como foco

desta pesquisa nos possibilitavam abordar de modo mais vertical algumas ideias que escolhemos como norteadoras para repensar as possibilidades expressivas da máscara no teatro contemporâneo. Assim, criamos um pequeno estudo com relação a essas ideias, ao lado da apresentação histórica de cada artista abordado: em Gordon Craig, analisamos o amplo panorama da máscara no início do século, com destaque para o teatro simbolista; através de Meyerhold, pudemos traçar os elementos grotescos contidos na máscara; com Jacques Copeau, debruçamo-nos sobre a questão do caráter e do tipo e, finalmente, através do trabalho pedagógico de Jacques Lecoq, pudemos analisar a questão da representação no trabalho com a máscara.

Uma vez que o intuito desta obra sempre foi o de abrir as possibilidades cênicas da máscara, achamos por bem a apresentação de um último capítulo propositivo como fechamento do trabalho. Nele será possível examinar de que maneira o material pesquisado reverberou em minha prática teatral, projetando algumas possibilidades de trabalho com a máscara a partir do cruzamento dos diversos conceitos retirados de cada artista analisado. Essas proposições deram forma ao processo de pesquisa *A porta*, que culminou no espetáculo de mesmo nome criado pela Cia. Troada no segundo semestre de 2009.

1
A máscara simbólica

Antes, a retomada da máscara

No fim do século XIX e início do século XX, a necessidade da utilização da máscara estava ligada aos anseios do teatro simbolista. Seria uma maneira de, através da figura do ator, diminuir a presença constante do "real" sobre a cena. Seu elemento enigmático, ao lado de sua força inorgânica, foi a característica que predominou nos propósitos simbolistas. A máscara, a meio caminho entre o teatro e o ritual, fortalecia o desejo místico desse tipo de teatro. Possibilitava observar o vazio da existência através de certa ausência de vida, presente na união entre o corpo humano vivo e a máscara inanimada. Enfatizava-se ainda a potência da máscara em trabalhar como um símbolo (em lugar da imitação da realidade), e assim alcançar um estado ideal de sugestão sobre o público. A sugestão era a maneira encontrada no teatro simbolista para fazer com que a fruição cênica se aproximasse de um tipo de percepção musical. Não se pretendia fazer da música em si o principal elemento expressivo, mas aproximar a construção dramática de uma percepção menos racional, numa reelaboração das ideias wagnerianas. A musicalidade, por ser mais intuitiva e sugestiva, poderia fazer nascerem desdobramentos imagéticos a partir das "visões"

de cada espectador. A imagem da máscara na cena estaria próxima a esse tipo de fruição.

Para além, no entanto, das ideias wagnerianas, foram outras referências ao período romântico que deram maior impulso à utilização da máscara dentro do teatro simbolista. A valorização de uma imaginação livre, mais fantasiosa, que rompesse com a forma rígida neoclássica ou com o compromisso com a verossimilhança do drama burguês, havia feito que escritores românticos (como E. T. A. Hoffman, por exemplo) se voltassem para a dramaturgia de Carlo Gozzi e as pinturas de Jacques Callot. Além disso, havia dentro do Romantismo a necessidade de revitalizar as imagens populares de cada nação. Seu projeto nacionalista acabou por valorizar as expressões mitopoéticas e folclóricas de cada povo, em vez de apoiar-se apenas no modelo greco-romano do teatro neoclássico.

No final do século XIX e início do século XX, não só o teatro simbolista, mas também diversas outras expressões artísticas buscaram uma construção mais livre dos parâmetros da realidade e dos modelos clássicos de representação. Essa busca conduziu muitos artistas ao encontro com o jogo grotesco da máscara popular. Alfred Jarry, por exemplo, discursou antes da estreia bombástica da sua peça *Ubu Rei* no Théâtre de l'Œuvre, em 1896, sobre a necessidade de alguns atores representarem com máscaras "a fim de se tornarem mais precisamente o homem interior e a alma das marionetes em tamanho natural que vocês vão ver" (Jarry apud Carlson, 1997, p.285). Jarry deixa clara a importância do uso da máscara no tipo de construção cênica antilógica que pretendia obter.[1] É interessante notar também que, embora a estética de Jarry não possa ser inserida no movimento simbolista, o objetivo de um teatro mais sugestivo e imagético foi para o diretor Lugné-Poe um dos pressupostos iniciais do Théâtre de

1 Segundo Marvin Carlson (1997, p.285), Jarry diz, em seu artigo intitulado "Da inutilidade do teatral no teatro", que o ator poderia também fazer-se abstrato e evocativo usando os gestos universais da marionete, usando uma máscara que sugerisse diferentes expressões ao mudar ligeiramente sua relação com a luz, e falando com uma voz especial: a voz que a boca da máscara teria se os músculos de seus lábios pudessem mover-se.

L'Œuvre. Para ele, seria através das figuras sombrias de marionetes que pudessem ser maiores que o tamanho real, ou de *clowns* macabros ou engraçados e diversos outros elementos, que se poderiam criar os grandes espetáculos de contos de fadas a que visava. Porém, os recursos físicos necessários para a realização desse projeto eram impraticáveis, o que fez que Lugné-Poe e Jarry se voltassem a um teatro mais desadornado, ao molde elisabetano, e depois, à linha de construção cênica ilógica, surrealista.

Porém, se quisermos buscar os precursores que levariam ao retorno da máscara ao teatro no fim do século XIX, devemos nos concentrar nos escritos de Willian Butler Yeats e, principalmente, Maurice Maeterlinck. Yeats entende a máscara como reveladora da "dinâmica das misteriosas profundezas" (Carlson, 1997, p.297). Tal visão estaria sacrificada pelo teatro realista no estudo das complexidades do caráter e da realidade superficial. Segundo Yeats, a máscara, como meio técnico, possibilitaria o alcance da expressão ideal, do sobre-humano e do espiritual. As sugestões de Maeterlinck para o uso da máscara verticalizam essas propostas.

Nas ideias de Maeterlinck, expressas em seu texto *Um teatro de androides,* a cena é o templo do sonho, o lugar onde se revela o desconhecido, ou seja, "a substância da eternidade em nós" (Maeterlinck, 1890, p.1). Contudo, para ele a cena teatral de seu tempo acabava por ser também o local onde inevitavelmente morriam as grandes obras-primas da humanidade (Lear, Hamlet, Otelo etc.). Isso porque a representação de uma obra-prima apoiada nos elementos acidentais e humanos do ator seria antinômica.[2] Nesse sentido, Maeterlinck irá dizer que "os gregos não ignoravam essa antinomia e suas máscaras,

2 "A cena é o lugar onde morre a obra-prima, porque a representação de uma obra-prima utilizando elementos acidentais é antinômica. Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo não suporta jamais a presença ativa do homem" (Maeterlinck, 1890, p.334 apud Bablet, 1988, p.140, tradução nossa). No original: "*La scène est le lieu où meurent les chefs-d'oeuvres, parce que la représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'*éléments *accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme*".

que não compreendemos mais, serviam justamente para atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo" (Maeterlinck, 1890, p.2). Mais adiante complementa:

> Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência de vida sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável. (Ibidem)

Assim, o homem seria uma figura por demais instável e sujeita ao acaso para servir como portador de um símbolo cênico. Como a instabilidade se concentra no rosto, nas variações sutis das emoções que a expressão facial não consegue evitar, Maeterlinck propõe duas soluções: de um lado diminuir a presença do homem na cena e de outro, utilizar máscaras como um meio de atenuar a presença humana e de ampliar a capacidade simbólica. Com o uso da máscara não se valorizaria a personalidade egoica do ator através de sua fisionomia, mas a sua presença em cena como mais um símbolo dentro da plasticidade geral do espetáculo.[3] Maeterlinck fala ainda das figuras de cera, o terror que inspiram esses seres, semelhantes a nós, mas visivelmente dotados de uma alma morta, um elemento grotesco que permanecerá no desenvolvimento da máscara ao longo do século XX.

Entretanto, não é só no teatro que devemos procurar as bases para a retomada do trabalho com a máscara. Seu ressurgimento está também atrelado a um amplo momento histórico que modificava o estatuto da expressão da individualidade do rosto para o corpo, ou que, pelo menos, procurava equilibrar essas duas expressões. Assim, se a partir do século XX a máscara passa também a ser utilizada

3 Assim, teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria a anular a identidade do herói.

como instrumento de valorização do corpo (suas linhas expressivas e o seu desenho cênico), tal ocorre dentro de uma perspectiva histórica, ligada a uma mudança na maneira do homem de ver a si mesmo. Segundo Denis Bablet (1988, p.138), na virada para o século XX, a humanidade experimenta o ressurgimento dos esportes (inclusive com os Jogos Olímpicos de 1896) e o elogio da vida ao ar livre. Esses dois elementos fundaram uma nova maneira de se compreender o Homem. Os reflexos dessa nova compreensão podem ser vistos nas esculturas de Rodin, na dança de Loïe Füller e Isadora Duncan, na eurritmia de Dalcroze etc.

É também nessa mesma época que acontece nas artes plásticas a valorização da arte primitiva, a arte *naïf* e folclórica, em que corpo e rosto possuem a mesma expressividade. Um estudo aprofundado foi feito então sobre todas as formas de expressão artística que escaparam ao academicismo. Observa-se um grande interesse pelas esculturas de madeira da África e de outras culturas em geral, com destaque para a paixão dos cubistas pela Oceania e Guiné. Nos quadros cubistas, dadaístas ou futuristas, há uma diluição da expressividade do rosto em favor à do corpo. São os corpos que expressam a natureza humana (como no quadro *Heitor e Andrômeda*, de De Chirico, por exemplo). Já os rostos aparecem como caricaturas, feitas com sobreposição de materiais, como em "O espírito de nosso tempo", de Raoul Hausmann, em que encontramos também a representação do homem mecanizado, "robotizado", o que conflui à ideia do autômato, presente desde o Romantismo e muito importante para a revitalização da máscara.

Em geral, essas composições plásticas apresentavam o homem escondido sob uma casca e, principalmente, enigmático. Não vemos nesses quadros nenhuma expressão no rosto, nada que nos ajude a compreender aquela representação. A tentativa é a mesma do teatro simbolista de expressar a vida através da ausência de vida, a meio caminho do que vive e do que é morto.[4] Fica claro, portanto, que a

4 Em oposição ao Realismo (que procura expressar a vida através da vida), Maeterlinck, Craig e, posteriormente, Kantor vão tentar mostrar a vida pela

explosão da possibilidade expressiva da máscara para o teatro nesse contexto histórico é enorme.

Todavia, para possibilitar um investimento prático com a máscara sobre a cena, os principais responsáveis pela retomada desse trabalho (com destaque para Gordon Craig, Jacques Copeau e Meyerhold) buscaram se orientar pelo que possivelmente teria sido seu uso em outros momentos da História do Teatro. As intensas pesquisas realizadas a partir de então por esses artistas nos registros históricos estavam em consonância com o movimento intitulado "tradicionalismo teatral". Para eles, as novas proposições estéticas que buscavam uma maior teatralidade poderiam ter suas bases no teatro do passado. É em confluência com esse pensamento que ressurge um grande interesse sobre a *commedia dell'arte*.

No entanto, o estudo dessa forma de teatro sempre representou uma tarefa hercúlea, pois é impossível saber com certeza o que foi a técnica teatral da máscara na *commedia dell'arte.* O testemunho contemporâneo sobre os cômicos italianos é escasso, e encontrado com grande dificuldade. O teórico Roberto Tessari (1989) afirma que, na vasta literatura dos séculos XV, XVI e XVII, os poucos depoimentos encontrados são apenas textos menores de polemistas ou devotos

---

ausência de vida; fazê-la surgir pelo enigma da morte e restituir à vida seu caráter enigmático. Nesse sentido, Maeterlinck dirá: "[...] é difícil prever por que conjunto de seres deveria ser substituído o homem sobre a cena, mas me parece que as estranhas impressões sentidas na galeria de cera, por exemplo, poderiam ter nos colocado, desde há muito tempo, sob as marcas de uma arte morta ou nova. Teríamos então sobre a cena seres sem destino, com que a identidade não viria mais a apagar aquela do herói. Parece também que todo ser que tem a aparência da vida convoca forças extraordinárias; e não quer dizer que essas forças não sejam exatamente da mesma natureza daquelas a que o poema se refere" (Maeterlinck apud Bablet, 1988, p.140, tradução nossa). No original: "*Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'*êtres *privés il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il me semble que les* étranges *impressions* éprouvées *dans les galeries de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d'un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des* êtres *sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout* être *qui a l'apparence de la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel*".

inconformados com o fenômeno, tanto do ponto de vista da qualidade poética quanto dos riscos que apresentava para a sociedade.[5]

Essa falta de referências, que parece estranha para um fenômeno decisivo do teatro moderno e desenvolvido por mais de dois séculos,[6] somente se explica se considerarmos o desprestígio de que os comediantes italianos gozavam entre os intelectuais da época. Há uma preocupação constante dessa intelectualidade em excluir do quadro da dramaturgia os espetáculos de *commedia dell'arte,* pois estes se assemelhariam mais ao vulgar espetáculo latino dos mimos do que a um gênero de "nobreza poética". Assim, mesmo sendo a comédia o mais baixo nível na então dominante classificação dos gêneros, a *commedia dell'arte* não caberia nem mesmo aí.

Portanto, os principais materiais que os desbravadores da cena teatral modernista encontraram com relação à máscara e a *commedia dell'arte* foram registros de *canovacci*[7] e *lazzi*,[8] alguns comentários da

---

5 É importante ressaltar que as companhias italianas, ao permanecerem por dois meses ou mais em uma vila, desestruturavam o cotidiano desta. O perigo religioso para uma sociedade constituída por valores muito bem estabelecidos (como a distinção entre classes, organização familiar e, principalmente, a castidade feminina) era imenso. Podemos destacar aqui o paganismo, que se associava às máscaras zoomórficas, e a possibilidade de fruição feminina nos espetáculos contaminando "com a chama da libido a pureza das mulheres: código simbólico da concepção social cristã" (Tessari, 1989, p.19, tradução nossa). No original: "*contaminano com la fiama della libidine la purezza della donna: cifra simbolica della concezione sociale Cristiana*".

6 Tradicionalmente se estabelece o início da *commedia dell'arte* com o primeiro depoimento sobre ela, em 1545. O fim desse fenômeno pode ser situado na metade do século XVII, em razão da reforma goldoniana. Para uma datação mais precisa, podemos tomar um decreto de Milão, de 18 de maio de 1801, que proíbe a representação com máscara do teatro italiano (Tessari, 1989, p.15).

7 Roteiro de ação da *commedia dell'arte*. Indicava entradas, saídas de personagens e o que acontecia, mas deixava alguns espaços abertos para realização dos *lazzi*. Dentre os roteiros mais conhecidos, é importante destacar aqueles de Scala (2003).

8 Os *lazzi* eram cenas fixas das máscaras. Trata-se de uma espécie de gague ou piada que os atores utilizavam em momentos necessários para divertir a plateia. Essas cenas eram bem ensaiadas e podiam entrar em diversas estruturas de *canovacci*. Normalmente demonstravam alguma habilidade do artista.

época, estudos posteriores ao século XVII, algumas peças[9] e diversas imagens.[10] Nesse quadro difuso, interpretações errôneas foram alimentadas, possibilitando, inclusive, a afirmação de algumas tomadas de perspectivas poéticas interessantes dos artistas envolvidos no processo. Porém, as compreensões equivocadas sobre o trabalho da máscara na *commedia dell'arte* acabaram por engessar o material e, assim, mesmo não sendo o intuito deste trabalho oferecer um panorama do uso da máscara na *commedia dell'arte*, para que possamos ver o objeto com maior flexibilidade, é interessante redimensionarmos algumas ideias sobre o fenômeno.

Se por um lado a *commedia dell'arte* foi uma revolução na História do Teatro, por outro, os princípios intuitivos que são a base dessa revolução (fundamentalmente calcada no acontecimento cênico) sofreram com a própria efemeridade dessa arte. Com isso, a ausência de registros passou a ser alimentada por muitos mitos, afirmações que carecem de meios de comprovação. Assim, não há, por exemplo, possibilidade de se afirmar com certeza como andava um Arlequim, ou se a cena da *commedia dell'arte* era desta ou daquela maneira.

Sabemos também que os atores da *commedia dell'arte* nem sempre usavam máscaras, e que ela teve o seu máximo desenvolvimento em espaços fechados (de fato significou uma evolução econômica para o teatro, ao desenvolver a possibilidade de se cobrarem ingressos). A questão do improviso, que parece ter sido o elemento que mais atraiu a atenção dos pesquisadores de teatro, também precisa ser redimensionada, pois a *commedia dell'arte* não era um jogo de improvisos soltos. Na verdade, as trupes italianas foram na Europa o teatro profissional mais rigorosamente fixado, não só pelo que diz respeito à representação e à montagem total do espetáculo, mas também pelos gestos e os *lazzi* (variações pessoais que pertenciam ao repertório de cada ator). A grande particularidade da *commedia dell'arte* é que ela possuía uma maneira de construir a cena na qual a dramaturgia era dividida entre os atores, na ausência de um texto

9 De Carlo Goldoni e Carlo Gozzi.

10 Principalmente as gravuras de Jacques Callot.

teatral completamente escrito. Pela ideia dominante de que não existiria uma dramaturgia a não ser através de um texto escrito, os espetáculos davam a impressão de serem improvisados.

Os próprios comediantes se aproveitaram do prestígio que essa improvisação estabelecia, recobrindo assim os segredos de seu artesanato e criando a imagem de um teatro fundado sobre o improviso. A maneira evasiva, porém, com que os atores italianos falavam dessa improvisação revela a sua inconsistência na prática teatral (Taviani, 1988, p.130). Assim, para entender o improviso no que tange à máscara, devemos considerá-lo como um jogo de cena que valoriza a superfície da representação em detrimento da construção narrativa ou da subserviência a um texto teatral escrito.

Igualmente, outro ponto que deve ser esclarecido é a ideia de que na *commedia dell'arte* as músicas, danças, acrobacias e outros números circenses eram normalmente apresentados como *intermezzo* à ação dramática. Na verdade, esses elementos se mesclavam ao espetáculo, criando uma unidade cênica que ia além dos *canovacci* escritos que conhecemos. Com isso, possibilitava-se uma cena hibrida e altamente performática, a dialogar com as nossas formas de teatro contemporâneo. Aqueles *canovacci* que tinham sua base na intriga romântica (particularmente nos séculos XVI e XVII), na verdade foram a maneira encontrada para tornar os espetáculos mais longos, com um fio condutor que garantia a atenção do público à história narrada e permitia cobrar pelas apresentações.

Nos séculos XVIII e XIX, o trabalho com a máscara perde a sua energia dramática e quase desaparece em um repertório folclórico. Na maioria das vezes, o que se mantém é uma tradição oral da *commedia dell'arte* dentro de outras formas do teatro popular. Essa tradição é garantida pelo fato da *commedia dell'arte* pertencer à mesma genealogia do teatro de feira, assim como o circo, os *vaudevilles*, os mimos etc. Já no século XX, estabelece-se uma nova tradição para o uso da máscara. Os nomes mais significativos desse processo (Gordon Craig, Meyerhold, Jacques Copeau e Jacques Lecoq) se tornaram fonte de pesquisas e realçaram aspectos interessantes da máscara, que serão analisados no decorrer deste trabalho.

Antes, contudo, de avançarmos com a análise do trabalho de Gordon Craig (primeiro a utilizar a máscara sobre a cena e a estabelecer reflexões importantes sobre o objeto, inclusive com a pesquisa de documentos históricos), apresentaremos um quadro um pouco mais amplo do trabalho da máscara no início do século passado. Poder desembaraçar em seu início os fios que formam as diversas linhas de pesquisa, de modo a desmistificar qualquer ideia apriorística do uso da máscara, contribui para que este trabalho se torne, além de um estudo histórico, uma ampliação das possibilidades criativas desse objeto. Sabemos que traçar o desenvolvimento da máscara em todos os campos do modernismo teatral nos levaria a veredas muito instigantes e, ao mesmo tempo, perigosas para os limites que estabelecemos. No entanto, como apontamento, e para atestar a presença da máscara em diversas abordagens nesse período, devemos ao menos mencionar algumas das experiências realizadas pelas vanguardas artísticas.

Assim, podemos dizer que as pesquisas com máscaras dos futuristas distanciavam-se completamente de uma concepção sugestiva (ou mesmo místico-religiosa) dos simbolistas, tal como a analisada aqui anteriormente. Tais pesquisas tinham por tema a mecanização do corpo na apresentação de figuras, metade homem, metade máquina. Para os futuristas italianos, a máscara era ainda mais um elemento do figurino, tendo como um de seus objetivos transformar o homem em matéria plástica da cena. Desse modo, em algumas apresentações, a movimentação do ator visava destacar seu corpo, que estava, no início do espetáculo, integrado e confundido com o cenário (por causa do figurino e da máscara, que se mesclavam ao fundo).

Além disso, podemos apontar que, de forma geral, a concepção de um teatro popular esteve bem presente no movimento, como atesta o manifesto *Por um Teatro de Variedades*. O *Teatro Sintético*, com a redução da ação a poucos minutos, o trabalho com tipos que traduzem toda uma história (próximo ao melodrama), a violência da ação e movimentação, a simultaneidade de cenas, o contato direto com a plateia, a recusa da cena como ilusão etc., são algumas das formas de diálogo com que os futuristas se aproximavam do cômico

e do grotesco da máscara, influenciando inclusive o movimento italiano *Teatro do Grotesco*. É importante citarmos também aqui a visita de Filippo Tommaso Marinetti ao Estúdio da Rua Borandiskaia, espaço onde Meyerhold realizava pesquisas sobre a máscara. Possivelmente as ideias de Marinetti também tenham influenciado as concepções de Meyerhold sobre o teatro grotesco e seu desdobramento no trabalho com a máscara. Mas na concepção futurista de um teatro provocativo, a máscara não pretende se estabelecer como linguagem, e se distancia tanto da criação de caracteres como da instrumentalização para o treinamento do ator. É mais um elemento sobre a cena, não um princípio organizador. O mesmo aconteceu com outros trabalhos dentro das vanguardas, como é o caso do uso da máscara no movimento dadaísta.

O Dadaísmo, além de ter sido influenciado por Alfred Jarry que, como já vimos, possuía grande apreço pelo uso de máscaras, teve no cabaré o lugar propício para o desenvolvimento de máscaras, aqui brincadeiras ilógicas próximas ao simulacro. A máscara, como objeto que engana, que finge ser o que não é, estava de acordo com um movimento que procurava se opor ao predomínio do pensamento lógico e racional da civilização ocidental. Uma das mais importantes *performances* do período foi a apresentação do poema sonoro *Gadji Beri Bimba* por Hugo Ball. Sua vestimenta (feita de cartolina, com colarinho que se assemelhava a asas de besouro e um chapéu de místico) não chega a ser uma máscara, mas deixa clara a intenção de colocar uma construção plástica estilizada na intermediação da relação entre o ator e o público. Os trabalhos específicos com máscara no Dadaísmo se darão em outras experiências.

Com o objetivo de quebrar os pressupostos racionais da sociedade que frequentava seus espetáculos, os dadaístas se aproximaram também do rito. Junto das batidas de tambor que animavam algumas de suas *performances*, era possível ver ressurgir o poder evocatório da máscara. No entanto, tal poder não era mais revestido do tom místico do Simbolismo, mas de uma atmosfera vibrante, mais próxima das cerimônias de umbanda ou de candomblé. Nesse contexto, como nota Denis Bablet (1988, p.144), para os dadaístas,

mais importante do que a utilização da máscara em si foi o fenômeno do encontro entre o artista e a máscara, a natureza deste encontro, as impressões experimentadas e as consequentes descobertas.[11] Por isso, ao utilizar a máscara, os dadaístas não estavam preocupados com sua qualidade cômica, mas com os estados alterados de consciência que ela possibilitava ao conduzir o artista à fronteira do racional. Sobre esse aspecto, Hugo Ball irá dizer que "aquilo que nos fascina em todas essas máscaras é que elas encarnam caracteres e paixões que vão além da escala humana. O horror de nossa época, como pano de fundo paralisante, se torna algo perceptível" (Ball apud Bablet, 1988, p.145, tradução nossa).[12]

Segundo Henry Behar (1971, p.15) o poeta dadaísta deixa de se dirigir à inteligência do espectador e atravessa todos os seus sentidos, todo o seu ser que vibra e se faz ressonância. Assim, devemos compreender que o Dadaísmo não perseguia o escândalo sistemático, e sim a participação. Para isso promovia a comunhão teatral, o retorno a certas formas de expressão com grande parentesco com o cerimonial vodu:

---

11 É dessa maneira que podemos compreender a sensação que Hugo Ball experimenta ao vestir uma máscara: "[...] um instante, pareceu-me ver surgir no interior de minha máscara cubista um rosto de adolescente empalidecido e perturbado, esse rosto meio apavorado, meio curioso, de um menino de dez anos que permanece suspenso, tremendo e ávido ao mesmo tempo, aos lábios do padre durante a missa dos mortos de sua paróquia natal. Foi então que se apagou a luz elétrica, como eu havia pedido antes e, escorrendo de suor, eu fui levado, bispo mágico, de um pódio até o alçapão" (Ball apud Bablet, 1988, p.144, tradução nossa). No original: "*[...] un instant, il m'a semblé voir apparaître à l'intérieur de mon masque cubiste un visage d'adolescent blême et bouleversé, ce visage mi-effrayé, mi-curieux d'un garçon de dix ans qui reste suspendu, tremblant et avide à la fois, aux lèvres du prêtre durant la messe des morts et les grandes messes de sa paroisse natale. C'est alors que s'est* éteinte *la lumière* électrique*, comme je l'avais demandé auparavant et ruisselant de sueur, je fus porté, tel un* évêque *magique, du podium vers la trappe.*

12 No original: "*ce qui nous fascine dans tous ces masques, c'est qu'ils incarnent des caractères et des passions dépassant de loin l'échelle humaine. L'horreur de notre époque, avec comme toile de fond paralysante, devient une chose perceptible*".

> Assim, aqueles que presenciaram os espetáculos de Zurique, por exemplo, contam que os atores improvisando percebiam que seus gestos, danças e gritos lhes eram impostos pelas máscaras de Marcel Janco, inspiradas nas da África e da Oceania. Os atores renunciavam a parte de sua personalidade, àquilo que poderíamos chamar de verniz da civilização, em benefício de forças ocultas que emanavam deles mesmos. A máscara não era mais do que o instrumento de sua liberação, assim como eles mesmos serviam de mediadores para o público, que ficava literalmente possuído. (Behar, 1971, p.16, tradução nossa)[13]

Entretanto, a máscara também tem seu valor plástico reconhecido no movimento dadaísta. Segundo Roselee Goldberg (2006, p.64), o último sarau dadaísta em Zurique (9 de abril de 1919) foi um evento modelar que determinou o formato das noitadas que se realizariam posteriormente em Paris. Nesse espetáculo, o artista plástico Marcel Janco, que já trabalhava nos cabarés expondo desenhos, máscaras etc., criou enormes máscaras selvagens para os dançarinos, que foram utilizadas na segunda parte do programa, após a apresentação do poema simultâneo de Tristan Tzara, lido por vinte pessoas. Elas apareceram através de cinco dançarinos de Laban, que apresentavam o espetáculo *Nor Kakadu*. Além das enormes máscaras selvagens de Janco, esses dançarinos utilizavam estranhos objetos afunilados sobre os corpos, apresentando como que colagens sobre si mesmos. Também no que diz respeito ao aspecto visual da máscara, no movimento dadá em Belim é notável a figura criada por George Grosz. Vestido como a "morte dadá", Grosz trazia sobre o rosto uma máscara de caveira estilizada, que sorria e tinha um cigarro na boca.

---

13 No original: "*Así, por ejemplo quienes presenciaron los espectáculos de Zúrich cuentan que los actores improvisados veían que sus gestos, danzas y gritos les eran impuestos por las* máscaras de Marcel *Janco, inspiradas en las de África e Oceanía. Renunciaban a parte de su personalidad, a lo que podríamos llamar el barniz de La civilización, en beneficio de fuerzas ocultas que emanaban de ellos mismos. La máscara no era más que el instrumento de su liberación, así como ellos mismos servían de mediadores para el* público, que *quedaba literalmente 'poseído'*".

Com essa figura (composta ainda por casaco e bengala), Grosz andava pelo Kurfürstendamm, em Berlim, no ano de 1918 (Goldenberg, 2006, p.58).

Na Alemanha, porém, o uso da máscara esteve mais presente dentro do movimento expressionista (e, posteriormente, com a Bauhaus) do que nas experiências dadaístas. Nesse sentido podemos destacar o trabalho de Lothar Schreyer, na tendência expressionista posteriormente conhecida como *geist*. Com uma inclinação mística, essa tendência enfatizava a busca pelo espiritual na arte, levando consequentemente a um afastamento da realidade física para a representação dos estados da alma (Fernandes, 2002, p.239). Um dos mais importantes nomes do movimento foi sem dúvida Wassily Kandinsky que, além de conhecido pintor, era também poeta e dramaturgo. Kandinsky teve como base para suas ideias a criação de uma arte abstrata, que possibilitaria vibrações delicadas a fim de afetar as "cordas da alma" do público.[14] Assim, como devotado seguidor de Kandinsky, Schreyer desenvolveu trabalhos em que, segundo Silvia Fernandes (2002, p.244), a máscara desempenhava um papel fundamental.

Schreyer defendia a importância de uma máscara que recobrisse todo o corpo do ator e lhe permitisse funcionar como ponto de intersecção entre as dimensões de cor, forma e movimento. No entanto, insistia em que o processo devia ser ao mesmo tempo estético e espiritual. Ao conjurar as dimensões sagrada e demoníaca, a máscara abria um canal para a penetração de forças espirituais primitivas no corpo físico do ator (Fernandes, 2002, p.244).

Ainda segundo Silvia Fernandes, na peça *Sancta Susanna* (1918), dirigida por Schreyer, a protagonista usava uma máscara e figurino

14 August Macke, que também foi um dos principais membros da Blaue Reiter, ao lado de Kandinsky, publica em seu *Almanach* um ensaio intitulado "Les masques". Não se trata de um artigo científico, mas de um tipo de manifesto em forma de poema, em que expressa claramente a sua vontade de colocar sobre o mesmo plano as máscaras e uma paisagem de Van Gogh. Hino à vida e à criação de formas ante a imitação, hino à alegria da claridade longe da obscuridade (Bablet, 1988, p.138).

nas cores preta, amarela, verde e vermelha, repetidas em forma de anéis concêntricos na tela de fundo do cenário (um semicírculo vermelho sugerindo o interior de uma igreja). Os relatos da época mencionam os movimentos rígidos de atores gigantescos, quase inumanos, semelhantes a marionetes, além de aparições de máscaras enormes e uma cena de nudez, apresentada com extrema austeridade (Fernandes, 2002, p.241).

> O interesse pelas máscaras encaminhou Schreyer para as marionetes. Os aspectos mecânicos e misteriosos, identificados por Kleist[15] em seu famoso ensaio, foram recuperados e reelaborados pelo encenador, que afirmava que ele e Oskar Schlemmer eram os únicos expressionistas alemães a chegar à solução da über-marionete de Craig. (Ibidem, p.244)

De fato, Oskar Schlemmer pode ser considerado um dos principais realizadores dos ideais de Gordon Craig que, como veremos mais adiante, havia preconizado que uma nova máscara deveria ser criada por um artista plástico. Assim, segundo Bablet (1988, p.145) Schlemmer seria esse tipo de criador de vanguarda que não pretendia trabalhar somente com uma prática artística. Em vez disso, procurava se dedicar simultaneamente à escultura, pintura, teatro e dança. Apesar, contudo, de buscar uma arte mais abstrata, Schlemmer não elimina no teatro e na dança a forma do corpo nem do rosto humano, mas trata de deformar a representação, o que o leva ao encontro do trabalho com a máscara. A princípio, imagina marionetes imensas, seguindo as propostas de Craig, mas em seguida fica entusiasmado ao perceber que a máscara é um meio de expressão extraordinário e que não deve ser vinculada apenas à expressão cômica ou trágica. Para ele, a máscara pode ter funções e formas das mais diversificadas. Essa variedade de possibilidades expressivas estará presente nas festas da Bauhaus ou nos trabalhos que procuravam mesclar o circo e o grotesco. Schlemmer também irá admirar a estilização

---

15 Trata-se de Heinrich Von Kleist, autor do ensaio "Sobre o teatro de marionetes".

da *commedia dell'arte*, mas sem procurar trazer para o seu teatro os aspectos sociais nela presentes. Assim, no espetáculo *Balé Triádico*, apresentado em 1922, cada personagem foi resultado de uma rigorosa formalização e estilização plástica.

Percebemos, portanto, que apesar de compreender a importância do ator como um dos principais elementos do teatro, os trabalhos da Bauhaus propunham uma forte elaboração visual, que também buscava transformar o homem em matéria plástica da cena (Gropius, 1979). Porém, se tal ideia estava presente desde o início do trabalho com a máscara, uma das grandes descobertas desses artistas foi a de pensar a sua construção a partir de diversos materiais, chegando inclusive à ideia de máscaras de metais, que possibilitavam um efeito em conjunto com a luz. Schlemmer pode ser considerado um dos artistas dos anos 1920 que melhor conseguiu criar uma ligação entre o teatro de vanguarda e as artes plásticas.

Por fim, para entendermos a qualidade expressiva que se pretendia com a máscara dentro dos trabalhos da Bauhaus, é necessário estabelecermos que esta também se preocupava com uma nova organização da narrativa teatral. Uma vez que pensavam a arte pelo viés das formas e cores, também passaram a observar o teatro de forma mais abstrata. Dessa maneira, não visavam uma sequência lógica da ação – aquilo que Moholy Nagy chama de literária. Além disso, os criadores da Bauhaus tampouco acreditavam na possibilidade de uma cena absurda escapar às características literárias (por ainda ser a apresentação de uma lógica, mesmo que invertida), e apontavam essa abordagem como uma das falhas dos trabalhos futuristas. Assim, o teatro de variedades e o circo, como formas de construção abertas em significado e com uma pluralidade (e mesmo concomitância) de cenas, apresentavam elementos que possibilitavam fugir a essa representação dita literária.

Grande parte desses modos de se pensar a máscara nas vanguardas artísticas teve pouca influência na formação da linha de trabalho – iniciada no século XX – que procurava retomar a tradição da *comédia dell'arte*, mas por isso mesmo possui elementos que podem auxiliar na renovação de algumas questões do trabalho com máscara

no teatro contemporâneo (como a não literalidade, a construção alógica, a simultaneidade, entre outras). Retornaremos a alguns desses elementos no capítulo final. Neste momento, entretanto, para que possamos dar sequência ao presente estudo, é necessário recuar um pouco nesse quadro de apresentação geral do trabalho da máscara para o início do século XX, para uma das proposições que foram a base dos trabalhos subsequentes aqui analisados. Trata-se da visão de Gordon Craig sobre a máscara.

A máscara nos ideais de Gordon Craig

Embora o estudo da máscara tenha sido um fenômeno espalhado pela Europa, Gordon Craig foi o primeiro a conceber concretamente a possibilidade de utilizá-la sobre a cena na virada para o século XX. A máscara aparece pela primeira vez em seu teatro em 1900, no espetáculo *Dido* e Enéas, ópera de Henry Purcell, e o deixou tão impressionado, que desde então seus questionamentos sobre esse objeto não pararam mais. Na verdade, essa montagem (primeiro trabalho profissional de Craig como diretor) marca o início de um novo momento em sua carreira e que estava destinado a revolucionar a produção teatral. O espetáculo *Dido* e Enéas foi criado em parceria com o compositor Martin Shaw e, embora só exista desenhos de duas máscaras idealizadas por Craig, possuímos registros interessantes sobre a criação geral do espetáculo, o que nos ajuda a dimensionar o lugar que a máscara ocupava.

Além de adaptar um conservatório para receber o espetáculo, criando um novo arranjo de luz nunca antes visto (Craig retirou tanto a luz que provinha da lateral como a da ribalta, concentrando toda a fonte de iluminação vinda do alto), merece também destaque o cenário criado por Craig, a partir de dois elementos principais: luz e cor. Segundo Bablet, as máscaras apareciam numa cena que se apresentava da seguinte maneira:

> O telão de fundo não tinha nenhuma semelhança com as tradicionais paisagens em perspectiva de que os habilidosos cenógrafos-pintores tinham tanto orgulho: era simplesmente um grande céu azul rosado feito em pano, que descia de alturas invisíveis. Craig não usou bambolinas ou pernas, fechou o palco de todos os lados com uma cortina da mesma cor daquela de fundo, pendurada em certos ângulos do proscênio. Isso deu a impressão de uma amplitude nunca antes alcançada pelo usual amontoado cênico de telão pintado, móveis e adereços. (Bablet, 1966, p.41, tradução nossa)[16]

Vale destacar também que Craig criou todos os figurinos a partir de juta trabalhada com uma palheta de tons que estabelecia a sua composição plástica em consonância com os outros elementos cênicos. Portanto, a máscara estava presente dentro de um espetáculo que fora construído como uma pintura, com seus componentes inseparavelmente combinados e interpretando, em associação com a música, a atmosfera do momento dramático.

Algum tempo depois, num momento de exílio voluntário após o fracasso comercial de montagens com sua mãe, a atriz Ellen Terry, Craig começa a conceber outros projetos que não chegaram a sair do papel, mas que apontam novamente para o trabalho com a máscara e a valorização da expressão corporal do ator. Entre esses trabalhos encontramos as peças criadas para serem representadas através de mímicas, com destaque para uma peça que tinha Pierrô como personagem central. Uma ideia antiga de Craig, iniciada entre 1899 e 1900 (Bablet, 1966, p.66).

---

16 No original: "*The backcloth bore no resemblance to the traditional perspective views in which skilful scene-painters took such pride: it was simply a great purple-blue Sky-cloth, descending from invisible heights. Craig used no borders and no wings; he closed the stage at either end with a curtain of the same color as the backcloth hung at right-angles to the proscenium. This gave an impression of spaciousness never conveyed by the usual clutter painted canvas, furniture and properties*".

A partir de 1902, Craig passa a visionar um novo trabalho, que tem como forma as antigas *masques*.[17] Assim, em *The Masque of London, The Masque of Lunatics* e *The Masque of Hunger*, Craig tinha o objetivo de apresentar personagens que, embora não necessariamente utilizassem máscaras, fossem construções estilizadas mais ou menos simbólicas. Porém, o que Craig buscava com essas masques era, sobretudo, a possibilidade de criação de uma arte teatral em si mesma, não devendo nada à literatura, ou dela derivando em qualquer estágio. Trata-se da mesma intenção que o aproximará, mais tarde, da *commedia dell'arte*. Portanto, as masques seriam, segundo Bablet (1966, p.67), uma tentativa de Craig de reelaborar o conceito wagneriano de obra de arte total, já como o primeiro anúncio dos princípios que iria desenvolver em *A arte do teatro*.

Assim, em 1905, Craig publica *A arte do teatro*, texto em que propõe a unidade da representação, não a partir da fusão de todas as artes, mas da fusão dos diversos materiais que formam estas artes (as ações, linhas, cores, palavras etc.). Porém, o mais interessante para nosso estudo – dentro das diversas ideias apontadas neste trabalho – é a concepção de que, se fosse necessário existir um elemento unificador, este deveria ser a visualidade da ação. Assim, para Craig, a cena deveria ser pensada muito mais para ser vista do que para ser escutada, o que torna evidente a possibilidade expressiva da máscara.

Devemos ressaltar aqui que o teatro no início do século XX era caracterizado por um grande caos: linguagem artificial do poeta, fala natural do ator, cenário imitando o real etc. Essa mistura do artificial e do inorgânico provocara nos artistas a necessidade de colocar em ordem os elementos expressivos, a fim de se criar uma homogeneidade para a cena, mas a tentativa realista de colocar a vida e o orgânico como expoentes da criação não era compartilhada por Craig. Por isso, ele desenvolverá ao máximo o poder do inorgânico na construção teatral.

---

17 As *masques* eram uma forma festiva de entretenimento da corte que floresceu no século XVI e começo do século XVII na Europa. Elas envolviam música, canto, dança e atuação, com um elaborado cenário e figurinos suntuosos.

Portanto, era natural que Craig não estivesse interessado no jogo de expressões que parecia tão importante para o teatro de seu tempo. Ele renegava o absurdo da mímica e expressões exageradas que tinham o objetivo de tornar as personagens mais cheias de vida e que reduzia o rosto do ator a um instrumento do realismo convencional. Craig tinha a intenção de livrar o ator de tudo que contribuísse para sua servidão a esse jogo de emoções. Assim, cobrir o seu rosto com uma máscara possibilitaria retirar a sua personalidade e a naturalidade da sua representação. Ajudaria também a compeli-lo a prestar maior atenção em seus movimentos, a confiar em seus meios físicos de expressão e, assim, passar a criar sobre a cena em vez de somente reproduzir. A máscara também forçaria o ator a representar em um estilo simbólico e, principalmente, unificaria a silhueta da personagem, que deixaria de ser um rosto nu em um corpo revestido de figurino para passar a ser ela toda uma figura. A criação de silhuetas em madeira de que Craig se servirá durante os ensaios de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, algumas de suas "*black figures*" (um dos seus modos de expressão plástico favorito a partir de 1907), estão diretamente ligados a essa concepção de figura. Craig irá escrever sobre o lugar da máscara ao substituir a expressão facial do ator:

> A expressão do rosto humano é, em grande parte, sem valor. [...] A máscara carrega sempre a convicção, desde que quem a criou seja um artista. Porque um artista sabe limitar as expressões que coloca em sua máscara. O rosto do ator não carrega a mesma convicção, ele é saturado de expressões flutuantes, efêmeras, inquietas, preocupadas e trementes. (Craig apud Bablet, 1988, p.142, tradução nossa)[18]

Portanto, é natural que, ao definir os elementos da teatralidade, Craig estabeleça um lugar específico para a máscara. Assim,

---

18 No original: "*L'expression du visage humain est en grande partie sans valeur[...] Le masque emporte toujours la conviction, pourvu que celui qui l'a crée soit un artiste; car un artiste sait limiter les expressions dont il charge son masque. Le visage de l'acteur, lui, n'entraine pas la même conviction; il est saturé d'expressions flottantes,* éphémères*, inquiètes, troublées et tremblantes*".

organizará os materiais que compõe a expressividade de um espetáculo da seguinte maneira:

> 1. A obra do poeta, que permaneça o que é: modo artificial de linguagem ou versos.
> 2. A ação do ator será um fluxo artificial.
> 3. Cenário: será uma invenção artificial, sem época e sem lugar preciso.
> 4. Atores: serão compostos pelo figurino ao ponto de que não se possa mais reconhecê-los, como o são as marionetes.
> 5. Gestos: convencionais a partir de um sistema dado.
> 6. Iluminação: francamente artificial e disposta de maneira a iluminar cenário e atores.
> 7. Máscaras.
> 8. Expressão: dependendo de máscaras e de gestos convencionais, ambos dependendo da habilidade do ator. (Craig, 1963, p.95-96 apud Bablet, 1988, p.143, tradução nossa)[19]

A posição da máscara é precisa: meio de expressão de uma linha de trabalho que tem o artificial como característica principal. Nesse sentido, percebemos que a máscara estava presente na estética de Craig para expressar o vazio, o "sem vida" trágico da máscara inorgânica, uma concepção que muito se aproxima dos ideais simbolistas. Assim, por estar Gordon Craig envolto no contexto histórico do fim do século XIX e início do século XX, podemos detalhar algumas das influências no seu pensamento estético que possuem bases semelhantes às do movimento simbolista, e que foram encorajadoras

19 No original: " *1. L'oeuvre du poëte: qu'elle reste ce qu'elle est: mode artificiel de langage, ou bien vers. 2. L'action de l'acteur sera un debit artificiel. 3. Décor: Il sera une invention artificielle, sans époque, sans lieu précis. 4. Acteurs: ils seront travestis au point qu'on ne puísse les reconnaître, comme le sont les marionnettes. 5. Gestes: conventionnels d'aprés un système donné. 6. Lumière: franchement artificielle et disposée de manière à* éclairer décor et *acteurs. 7. Masques. 8. Expression: dépendant des masques et des gestes conventionnels, tous deux dépendant eux-mêmes de l'habilité de l'acteur.* "

de suas novas investigações cênicas no que diz respeito à máscara.[20] Tendo isso em vista, devemos destacar o apreço de Craig pelas ideias de Friedrich Nietzsche. Craig, que adorava citar o filósofo alemão, insere no catálogo da Exposição Internacional de Teatro (apresentada em Zurique em 1914) a seguinte frase, retirada de *Além do bem e do mal*, e que aproxima o filósofo das suas próprias ideias com relação à máscara: "Tudo aquilo que é profundo ama a máscara. Todo espírito profundo precisa de uma máscara" (Nietzsche apud Bablet, 1988, p.137, tradução nossa).[21]

Em linhas gerais, uma das principais influências de Nietzsche no pensamento de Craig estava presente em seu entendimento do caráter trágico da obra de arte e na consequente aproximação do teatro com o ritual (movimento que representou um primeiro momento nas concepções do filósofo). Tais ideias forneceram as bases para a reapropriação da máscara, tradicionalmente ligada a manifestações rituais.[22]

No entanto, além dos conceitos de Nietzsche, um dos principais motivos de debates no fim do século XIX, que estava também presente nas ideias de Craig, era a natureza da arte e a sua relação com o mundo. Como já foi dito, a noção de arte como mimese simplesmente imitativa da realidade já passara a ser questionada dentro do Simbolismo. Natureza e arte deixaram de ser vistas em oposição e suas fronteiras começaram a se dissolver.[23] Assim, no início do século XX, o pensamento de Craig está imerso no vislumbre de que a arte não apenas imita a vida, ou meramente ilumina a experiência da vida, mas compõe uma nova vida (Taxidou, 1998).

---

20 Não cabe aqui uma análise profunda do tema, portanto, deixaremos de lado Schopenhauer, Willian Blake, Walt Whitman e, principalmente, Wagner.

21 No original: *"Tout ce qui est profond aime le masque. Tout esprit profond a besoin d'un masque"*.

22 Craig também partilhava com Nietzsche a fascinação pela arte grega.

23 Essas ideias não são novas. Desde a filosofia estética de Kant, o belo natural já passara a ser visto como um fenômeno, compartilhando qualidades semelhantes à obra de arte. O gênio artístico e a obra-prima se assemelhariam à relação entre criador (força criativa) e a natureza, sem a necessidade de se submeter ao real. A mesma concepção também influenciou muito a dramaturgia romântica que se aproximava dos contos de fadas, como aquelas de Ludwig Tieck.

Portanto, como o êxtase passara a ser o caminho para a fruição estética no Simbolismo, a criação artística deixou de ser o entendimento científico de um determinado problema, como era característica do Naturalismo. Por conseguinte, o objetivo de mesclar o real com o fantástico não seria somente o de produzir entendimentos sobre o mundo, mas também o de compartilhar da sua criação. A partir desses conceitos, a máscara apareceu como uma possibilidade de desdobramento da realidade.

Destarte, através da já citada musicalidade, o artista deveria transcender as limitações do pensamento ordinário seguindo um processo intuitivo que não tivesse nada a ver com personalidade ou conhecimentos adquiridos. Em um segmento dessas novas possibilidades, a arte mais abstrata forneceria a estrutura metafísica exigida pela obra, sem que houvesse a necessidade de uma relação com a História ou com a natureza, mas contando somente com ela mesma e com as suas necessidades.

Isso torna necessário ressaltarmos também o impacto que a tradução inglesa do trabalho *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia), de Wilhelm Worringer, exerceu sobre Craig. Nesse estudo, o autor propõe a urgência por abstração em oposição à urgência por empatia. De acordo com Worringer, a empatia só poderia produzir uma arte representacional, a qual ele considera menor em relação à abstração. Empatia é entendida como uma maneira de ser que se apoia em uma identificação psicológica com o mundo e com a arte, e que está baseada na grande tradição humanista europeia. Além de apoiar diversas experiências expressionistas mais abstratas, o trabalho de Worringer ajudou a despertar a fascinação por formas abstratas encontradas na arte africana, asiática etc.

Assim, a já citada redescoberta das artes primitiva, bizantina, e expressões artísticas orientais em geral traz consigo formas geométricas e não representacionais, que foram consideradas modelo para a abstração e fundamentais para a reorganização da máscara no século XX. Isso porque, no teatro, a busca por formas orientais conduz a primeira metade do século XX a um intenso estudo sobre o Nô, o Topeng e o Katakali, entre outros modelos espetaculares

tradicionais. Todas essas expressões teatrais têm sua base na máscara (tanto na forma de objeto quanto de pintura sobre o rosto). Nesse movimento em direção à arte oriental encontramos não apenas Craig, mas também Copeau, Meyerhold, Brecht e Artaud, embora cada um desses artistas seguisse propostas estéticas diferentes com o material recolhido. Craig era tão apaixonado por essas máscaras que, na já citada exposição de teatro de Zurique, não se contentando em levar as edições de suas próprias obras, carregou também algumas peças essenciais de sua coleção teatral. Além de figuras de marionetes javanesas, Craig irá expor também máscaras do Congo, Japão e três máscaras Aschanti (um atual estado de Gana).[24] Tamanha influência abstrata no tratamento da máscara também fortalece seu uso na geometrização da cena e nos elementos que comporiam a superfície do espetáculo, caso da pintura cênica que Craig realizou em *Dido* e Enéas.

No pensamento exclusivamente teatral de Gordon Craig, é difícil precisar quais seriam os seus precursores no que diz respeito à máscara.[25] No entanto, Denis Bablet (1988, p.140) aponta que foi o já citado dramaturgo e poeta Maurice Maeterlinck o grande anunciador das ideias que irão despontar em Craig. Este desenvolverá os seus pensamentos com relação à máscara e ao ator sobre os mesmos princípios estabelecidos por Maeterlinck, que analisamos anteriormente. Assim, como o escritor belga, o que incomodava Gordon Craig era a forte presença do acaso na criação do ator. Mais tarde, Craig irá expressar sua concepção da seguinte maneira, em seu ensaio "O ator e a supermarionete":

---

24 A respeito das máscaras japonesas, eis o que Craig escreve no catálogo da exposição: "Estas são, em grande medida, uma arte dramática simbólica e transmitida pela tradição. A personalidade do ator se esconde atrás da máscara, e muito frequentemente essas máscaras são obras de grandes artistas" (Craig apud Bablet, 1988, p.137, tradução nossa). No original: "*C'est dans une grande mesure un art du drame symbolique et transmis par tradition. La personnalité de l'acteur se cachê toujours derrière un masque, et très souvent ces masques sont l'oeuvre de grands artistes*".

25 Com possíveis comparações ao *Paradoxo do comediante*, de Diderot, e ao conto "Sobre o teatro de marionetes", de Henrich Von Kleist

> O corpo humano é, pela sua própria natureza, impróprio para servir de instrumento de uma arte. Tenho muita pena de ferir grande número de pessoas. Aliás, sei muito bem que minhas ideias não obrigarão o ator a sair de todos os teatros do mundo. [...] mas não me parece difícil uma solução a partir da qual eles poderão libertar-se da escravidão atual: uma maneira nova de representar, consistindo, em grande parte, dos gestos simbólicos. (Craig, 1963, tradução nossa)

Embora as ideias que norteiam a aproximação de Craig em direção às máscaras sejam semelhantes às de Maeterlinck, ele estava cônscio de que, para possibilitar o surgimento de uma nova arte que utilizasse a máscara a fim de organizar a expressão artificial da cena em favor do simbólico, era necessário um estudo aprofundado das bases que a teriam concebido. Na relação de Craig com outros movimentos artísticos da mesma época (como o Futurismo e o Cubismo), ficam claras as suas suspeitas com relação a todas as ideias de autenticidade.[26] Embora não proponha um retorno às antigas formas, seu intuito era apoiar-se nessas experiências, consideradas ideais, para construir a obra de arte do futuro. E é esse movimento que o conduz ao estudo aprofundado da *commedia dell'arte*, principalmente durante sua permanência na Itália para criação da Escola Arena Goldoni, espaço de onde também passará a publicar sua revista.

Assim, em 1908, a revista *The Mask* (*A Máscara*) começa sua longa carreira como a maior revista de teatro do século. Até mesmo seu nome é significativo, pois a máscara não era somente um dos símbolos do teatro e um dos principais elementos do drama que Craig queria reviver, mas representava também a luta que ele travava contra o teatro de seu tempo. Foi assim que Craig se mascarou sob diversos pseudônimos para poder confrontar seus adversários, de modo que estes não pudessem saber de onde viria o golpe. Esse conjunto de pseudônimos também garantia a criação de um grupo imaginário, que salvaguardava as ideias de Craig.

---

26 Nesse sentido, Craig nega que o Cubismo seja uma arte nova (traçando um paralelo de suas formas com a arte egípcia), como também nega a ideia de modernidade dos futuristas.

Dentre as diversas pesquisas que desenvolveu na revista *The Mask*, foi o teatro italiano dos séculos XV, XVI e XVII que ofereceu uma perfeita referência histórica para a noção de teatralidade por ele pretendida. Como seus companheiros modernistas Meyerhold e Copeau, Craig também via na comédia italiana um remédio para curar aquilo que considerava o estrago feito pelo Naturalismo. A tradição oral e popular da *commedia dell'arte*, mais baseada na cena teatral do que no texto escrito, forneceria elementos cênicos (como o próprio uso da máscara) que poderiam servir às experimentações modernistas. Portanto, para Craig, a comédia italiana era também um período claro de realização de alguns procedimentos importantes para o teatro e que deveriam ser investigados. Essas ideias ficam claras no seguinte trecho de suas reflexões:

> Quanto tem sido escrito sobre essa maravilhosa tentativa de elevar o teatro ao seu mais alto nível (...) de elevá-lo do reino interpretativo para o criativo. E muito mais deve ser escrito, e isso antes desta longa empreitada. Ninguém pode deixar de entender que, na *commedia dell'arte*, os italianos do final do século XVI deram às futuras gerações uma dica sobre as possibilidades da Arte do Teatro. A dica nunca foi seguida por aqueles dos séculos seguintes. (Craig, apud Taxidou, 1998, p.112, tradução nossa)[27]

Tendo em vista o fato, já comentado, de a *commedia dell'arte* sempre haver sido uma tradição oral difícil de registrar e codificar, ela se transformou, para diversos modernistas, em uma referência usada muitas vezes para recordar uma natureza anárquica e carnavalesca do teatro. Além disso, a ausência de registros fez que ela se tornasse um material cru, podendo ser moldado pela a visão de teatro

---

27 No original: "*How much has been written about this wonderful attempt to raise Theatricals to a Higher state (...) to lift them from interpretative into creative realms. And how much more will have to be written, and that before long on this attempt. No one fails to understand that in the commedia dell'arte the italians of the late 16th century gave to the future generations a hint as to the possibilities of the Art of the Theatre. The hint was never taken by those of the subsequent centuries*".

e de mundo de cada artista. Assim, muitos estudos da época permaneceram num estilo romântico ou simbolista, procurando mesclar a concepção da *commedia dell'arte* às ideias artísticas em voga.

Para Craig, no entanto, que vivia e trabalhava na Itália, essa antiga forma teatral era muito mais palpável e, por isso, possível de ser pesquisada em seus aspectos verdadeiros. Craig era possivelmente o encenador da época que mais tinha contato com as obras referentes à *commedia dell'arte*. Morando em Florença, percorreu todas as bibliotecas descobrindo velhos manuscritos e livros[28] sobre o tema. Muitos de seus artigos editados na *The Mask* constituíram as primeiras traduções para o inglês de trabalhos e manuscritos sobre a comédia italiana. Além disto, ao lado dos textos escritos, em consonância com seu projeto de alimentar a visualidade da cena, a revista estava repleta de pinturas originais, mostrando caracteres, apresentações, figurinos etc. Assim, com uma visão quase missionária, a revista prometia redescobrir a *commedia dell'arte* e apresentá-la aos seus leitores.

Portanto, se por um lado Craig rejeitava os costumes que haviam causado o declínio do teatro (principalmente aqueles ligados ao maneirismo das representações realistas, convenções erroneamente chamadas de tradições), por outro não queria romper com o passado e com as antigas formas de teatro. Destarte, Craig dizia haver retirado daquelas tradições – que considerava de real valor – tudo aquilo que existia de mais revolucionário em seu teatro:

> Deixe-me delinear aqui minha visão do teatro do passado, presente e futuro e em quê minhas crenças diferem daquelas dos modernos diretores. Eu acredito que um esforço deve ser feito para simplificar, e observo o esforço sendo feito para complicar. Acredito que o verdadeiro material do teatro deve ser simplificado antes de nós sermos capazes de criar trabalhos elementares. Desejo

---

28 Podemos destacar os trabalhos de Luigi Riccoboni (*Historie du théâtre italien,* Paris, 1739), Evaristo Guerardi (*Le théâtre italien*, 1714) e de Luigi Rasi (*I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 1897-1905).

retomar os modos antigos, mas não quero me afastar de uma nobre tradição. Quero reconstruir a partir de antigas verdades – as quais em arte nunca se tornam velhas. (Craig apud Bablet, 1966, p.101, tradução nossa)[29]

A revista *The Mask* não foi nem um jornal de história do teatro nem uma edição puramente teórica. Craig contrabalançava teoria e História em proporções cuidadosas para favorecer o gosto de todos. Ele relembrava o passado (a *commedia dell'arte*, as representações sacras etc.), reimprimia imagens e escritos desconhecidos (como os de Serlio, Riccoboni, Gozzi etc.) e chamava a atenção para as artes que tinham caído no esquecimento (como a marionete), por duas razões: para mostrar que o teatro europeu havia decaído no início do século XX, em comparação com a vitalidade que possuía nos séculos anteriores (e que ainda podia ser vista em certas culturas não europeias) e para provar que o teatro do futuro não era revolucionário em sua essência, mas representava o desenvolvimento natural das tradições não esquecidas ou distorcidas (Bablet, 1966, p.102).

Contudo, Craig não era somente um pesquisador ou teórico, era também um artista propositor, um visionário do teatro do futuro. Assim, eram dois os principais aspectos da comédia italiana que interessavam a suas proposições: a renovação da teatralidade e o trabalho do ator. A teatralidade estava presente na capacidade da *commedia dell'arte* em trabalhar com a representação proveniente diretamente da cena e, portanto, sem passar por um texto escrito, isto é, pela criação literária. Tal procedimento estava em consonância com as proposições de teatralidade desenvolvidas em *Da arte do teatro*. Na *commedia dell'arte*, o *canovaccio* poderia ser considerado um caderno de anotações do espetáculo, fornecendo apenas algumas

29 No original: "*Here let me sketch my view past present and future of the theatre and where my belief differs from those of modern stage workers. I believe effort should be made to simplify and I see effort made to complicate. I believe that the very material of theatre needs simplifying before we shall be able to create simpler works. I do wish to revert to an old manner, but I don't want to depart from a noble tradition. I want to rebuilt on old truths- witch in art never grow to look old*".

indicações, mas que de maneira alguma constituía uma base literária para a cena. É nesse sentido que Craig irá dizer: "Será possível? Pode um texto dramático que detém o palco por dois séculos ser criado sem a ajuda do homem literário? Pode. Então, se ele pode ser criado uma vez pode ser criado duas vezes? Pode." (Craig apud Taxidou, 1988, p.122, tradução nossa)[30]

No que diz respeito ao trabalho do ator, ele sabia que a *commedia dell'arte*, por basear-se no virtuosismo, permitia reforçar os mecanismos de sua técnica. Dessa maneira, o próprio processo de atuar fazia parte da constituição da obra artística, e o público era convidado não somente a acompanhar a história, mas também a admirar as qualidades do ator, seu desempenho corporal, suas habilidades particulares, enfim, a superfície plástica da sua atuação. Além disso, para Craig, a *commedia dell'arte* aparece ainda como um exemplo perfeito de um ator altamente disciplinado, pois a ênfase no teatro não psicológico e na atuação codificada foi vista por Craig como análoga a algumas propostas do seu projeto de atuação. O ator seria livre das limitações do texto escrito, além de tecnicamente treinado para perfeição e auxiliado pelo rosto fixo de uma máscara. Podemos compreender também a maneira como Craig conciliava suas ideias gerais sobre a espetacularidade com a noção de improviso, tão cara à *commedia dell'arte*, pois sabia que a improvisação dos cômicos italianos era baseada em um conjunto de técnicas e habilidades altamente desenvolvidas pelo ator.

No entanto ele, que tanto se esforçou para tornar conhecida a *commedia dell'arte* através de sua revista e que possibilitou a um homem como Jacques Copeau sua descoberta, não objetivou em nenhum momento a criação de uma comédia moderna com personagens-tipos mascarados, pois embora colecionasse máscaras antigas, tinha horror ao espírito antiquário. Assim, mesmo sendo um dos principais nomes do tradicionalismo teatral (movimento que

30 No original: "*Is it possible? Can a Drama which holds the stage for two centuries be created without the assistance of the literary man? It can. Then if it can be created once it can be created twice? It can*".

buscava maior teatralidade a partir da pesquisa de modos antigos de representação), não tinha a intenção reviver a máscara de modo a reconstruir o teatro do passado. O passado lhe era inspirador com as tradições que revelava, mas Craig não queria copiá-lo ou sobrecarregar o seu palco com propriedades de determinado período.

Portanto, se queremos realmente ter ideia do lugar que ocupava a máscara dentro do projeto de um teatro do futuro concebido por Craig, devemos buscar seus questionamentos acerca da supermarionete. Percebemos que, junto desse projeto, há uma referência ao trabalho com a máscara (uma vez que a máscara estilizada e codificada está a meio caminho entre o homem e o boneco). Na concepção de Craig, para que o ator da *commedia dell'arte* pudesse se tornar o correlativo moderno da supermarionete, seria necessário o gênio criativo do diretor, a fim de providenciar a coerência e inspirar a força criativa no corpo-forma altamente treinado desse intérprete. Assim, embora considerasse as máscaras como um dos mais importantes elementos da História do Teatro, suas ideias sobre a supermarionete de maneira alguma derivam das pesquisas sobre a *commedia dell'arte*. Na verdade, apesar de utilizar esse tipo de teatro para embasar suas ideias, o conceito de supermarionete possui um vínculo muito mais potente com a máscara em geral.

Isso fica claro já na primeira edição da *The Mask*, em que, ao lado do seu mais famoso ensaio (*O artista do teatro do futuro*), aparecia um artigo intitulado "Note on masks", de John Balance, um dos pseudônimos de Craig. Não é por acaso que esse artigo foi publicado um mês antes de Craig apresentar sua concepção sobre a supermarionete, na mesma revista. Segundo Bablet, Craig expôs, ao falar da máscara, muitas das ideias que viriam compor o ensaio posterior. O fato é que as ideias sobre a supermarionete são fruto de um longo amadurecimento. Assim, antes mesmo do texto "Note on masks", Craig havia produzido vários escritos não publicados, que mostram como o conceito foi o ponto de chegada de anos de reflexão. Novamente de acordo com Bablet (1966, p.81), em um dos cadernos de Craig existe um texto de nove páginas, datado de março de 1905, em que fala das marionetes, suas possibilidades e sua superioridade

sobre o homem:[31] "Essas marionetes são objetos extraordinários, indiferentes ao aplauso e inalteradas pela corrente ou o fluxo de emoções; elas não são vivas, mas representam" (Craig apud Bablet, 1966, p.81, tradução nossa).[32]

Necessário é, todavia, redimensionarmos o que Craig entende por marionetes, já que se trata de uma concepção muito diferente da que conhecemos. Craig falará em seu ensaio posterior de ídolos descendentes das imagens de pedra dos templos antigos, uma forma divina de representação, próxima às imagens icônicas. Tal associação nos ajuda a compreender também a qualidade cênica da máscara vislumbrada por ele. Porém, com o uso de imagens difusas, *O ator e a supermarionete* tornou-se, dentre todos os seus escritos, aquele que mais fortaleceu o mito de que Craig seria simplesmente um sonhador. Além disso, a partir de sua escrita bombástica, alguns leitores terão a ideia de que ele pretendia banir para sempre os atores do teatro. Craig não queria, contudo, retirar o ator de cena, mas simplesmente desejava substituí-lo por um novo tipo de intérprete, capaz de se organizar corporalmente com a mesma precisão de uma marionete. É esse o motivo que o leva a conceber a supermarionete, e não uma marionete simplesmente, pois, diferentemente de uma marionete verdadeira, o ator teria a vantagem de estar consciente de seus gestos e movimentos.

Percebemos, então, que ao seguir as trilhas deixadas por Maeterlinck, a arte significava para Craig um cálculo preciso, o uso pleno dos materiais sob o controle do ator, sem espaço para que houvesse o que quer que fosse de fortuito. Ao desejar que o ator retire de si mesmo o egoísmo e aprenda a se controlar, Craig quer que ele se torne um material maleável para a construção cênica, da mesma maneira que desejara a partir do uso da máscara. Assim, o texto de *O ator e a supermarionete* mostra como disciplinar-se a si mesmo para se tornar ao mesmo tempo o seu próprio instrumento e o instrumento do diretor.

---

31 Também, em outro manuscrito do mesmo ano, Craig considera a possibilidade de estabelecer um teatro de supermarionetes.

32 No original: *"They are extraordinary things these marionettes, indifferent to applause and unaffected by the ebb and flow of emotion; they are not alive, but they represent".*

É evidente que tal projeto leva a uma nova técnica de atuação. O ator deixaria de expressar a si mesmo e começaria a expressar alguma outra coisa; não mais precisaria imitar e sim indicar. É interessante como nessa ideia podemos perceber apontamentos que direcionam para a máscara e reforçam o principio representativo nela contido. Como veremos mais adiante, esse princípio perdurará no trabalho com a máscara ao longo do século XX e terá seu ápice (no que diz respeito a uma sistematização) dentro das concepções de Jacques Lecoq.

Assim, nas proposições de Craig, o trabalho do ator também ganharia um espaço impessoal. O intérprete não só perderia o egoísmo como também passaria a usar seu corpo e sua voz como materiais, em vez de partes de sua personalidade. O que não significa, no entanto, uma atuação "fria", pois, como dirá Craig mais tarde no prefácio da segunda edição de *Da arte do teatro*, "a supermarionete é o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos". (Craig apud Appia, 1919, p.140, tradução nossa).

Antes de concluirmos, é necessário apontar que, embora trabalhar qualquer princípio grotesco não fosse o objetivo das propostas de Craig, inevitavelmente isso acaba aparecendo na ideia da supermarionete. Isso porque, ao conceber um modo de plasmar o homem e o boneco, Craig está propondo a união de elementos contrários, um dos principais aspectos do grotesco. Esse traço grotesco envolvido na conjunção do teatro de bonecos com o homem, além do efeito fundamentalmente cômico que o "princípio estrutural do teatro de bonecos" pode conferir à obra (e que fica mais claro quando pensamos no teatro de máscaras), aponta também outro significado mais profundo e interessante às proposições de Craig e dos ideais simbolistas. Segundo Wolfgang Kayser (1986, p.115), existiria nesse procedimento "um conteúdo conceitual cósmico, que junta o sorriso ao tremor diante de um mundo onde os homens não são mais eles mesmos".

Sobre o teatro de máscaras, o mesmo autor afirma que os homens são representados como que atuados por uma força desconhecida, por linhas de titereiros invisíveis, sendo o estranhamento daí resultante provocado pela presença total do sinistro e abismal das forças

inconcebíveis. Essa presença parece estar de acordo com os ideais simbolistas também de Maeterlinck.

O fato é que as ideias de Craig sobre a máscara e a supermarionete anteciparam diversas experiências posteriores. Como já pudemos ver, existe uma clara relação dessas ideias com as experiências abstratas da Bauhaus e com alguns métodos dos expressionistas alemães, mas também podemos sentir seus reflexos nas ideias de Brecht sobre interpretação,[33] além dos experimentos feitos na Rússia após a Primeira Guerra Mundial.[34]

Para Craig a máscara ainda não possuía um jogo específico, ou uma técnica de trabalho de cena que a colocasse em determinados moldes. A máscara foi uma descoberta tão potente que pôde apontar para diversas direções, influenciando poéticas tão diversas como as de Jacques Copeau ou Meyerhold. E é por este motivo que o estudo de suas concepções é tão interessante para a nossa pesquisa. No entanto, se há um ponto de convergência entre as ideias de Craig sobre a máscara e todas as suas concepções teatrais, este se encontra na tentativa de valorizar a superfície da encenação, em uma hierarquia dos elementos que não passa necessariamente pelo primado do texto, ou da musicalidade, mas talvez pela plasticidade da cena, que poderia ser valorizada pela capacidade sugestiva de uma máscara criada por um verdadeiro artista.

Percebemos assim que o alto valor atribuído à máscara esteve presente em toda a vida teatral de Gordon Craig, o que fica claro quando ele escreve no seu diário, durante os ensaios de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou – uma de suas mais importantes realizações: "Eu gostaria de remover o ator com sua personalidade, mas deixar o coro de figuras mascaradas". (Craig apud Bablet, 1966, p.110, tradução nossa).[35]

---

33 Craig e Brecht rejeitavam igualmente qualquer apelo às emoções, com os perigos da identificação e do hipnotismo.

34 Não só aqueles de Meyerhold com a biomecânica, mas também os de Alexander Tairov e Vakhtangov, entre outros.

35 No original: *"I wish to remove the actor with his personality but leave the chorus of masked figures"*.

2
A máscara grotesca

As máscaras no teatro de Vsevolod Meyerhold

Existem diversas alusões a Gordon Craig feitas por Meyerhold, mas, de um modo geral, não podemos dizer que as ideias do encenador inglês fossem novas na Rússia. À parte Constantin Stanislavski, que estava preocupado em formular uma base sistemática para o tipo de realismo que almejava, os experimentos russos simbolistas estavam mais ou menos se desenvolvendo na mesma área de investigação de Craig. Entretanto, se suas ideias não eram novas, sua influência não deixou de ser profunda nesse círculo. De acordo com Olga Taxidou (1998, p.66), o texto *A arte do teatro* foi pirateado e publicado na Rússia em 1906, somente um ano após a sua primeira edição.

Em 1908, mesmo ano da primeira visita de Craig à Rússia,[1] um livro intitulado *Teatro, um livro sobre o novo teatro* era publicado em São Petersburgo (Taxidou, 1998, p.67). Alguns dos principais organizadores eram integrantes de um grupo que formou posteriormente o estúdio de Meyerhold (o figurinista Aleksandr Benois, os

1 Na revista *The Mask*, Craig troca correspondências com John Semar (isso é, ele mesmo), comentando as suas impressões sobre o Teatro de Moscou.

simbolistas Bryusov e Bely, além do teórico socialista Lunacharsky e do próprio Meyerhold). O livro promovia um teatro abstrato e altamente estilizado, sob o controle de um só artista. A atuação deveria ser tão precisa e esquemática que somente uma marionete poderia atuar de modo ideal. Percebe-se quão evidentes são as semelhanças dessas proposições com as de Craig. Porém, os dois expoentes do teatro no século XX só irão se encontrar no ano de 1935,[2] apesar da profunda admiração de Meyerhold, em 1909: "É extraordinário que, no primeiro ano do novo século, E. G. Craig lance o desafio para o teatro naturalista... Assim, esse jovem inglês é o primeiro a colocar sinalização sobre a nova estrada do Teatro" (Meyerhold apud Taxidou, 1998, p.67, tradução nossa).[3]

Entretanto, se Craig e Meyerhold objetivavam alguns procedimentos cênicos semelhantes, também representaram duas maneiras opostas de se pensar a Arte Moderna. Meyerhold aliará ao seu trabalho estético um grande questionamento social, tendo em vista uma Rússia em plena Revolução,[4] e é esse movimento que o afastará de Craig. Isso porque, segundo Olga Taxidou (1998), os artistas modernistas podem ser divididos em duas frentes: os *modernistas*

---

2 É interessante notar que Craig vai a Moscou trabalhar com Stanislavski. Este, ao contrário de Meyerhold, pouco conhecia do encenador inglês, sendo apresentado a ele, na época, pela artista Isadora Duncan. Nesse momento, Stanislavski (que estava tendo dificuldades com seu método) resolve se abrir a novas experiências e convida Craig para dirigir a montagem de *Hamlet* com os atores do Teatro de Arte de Moscou. Porém, as diferenças estéticas entre os dois artistas logo ficam evidentes. Sem dúvida, a situação teria sido diferente no encontro artístico de Craig e Meyerhold.

3 No original: "*Its remarkable that in the first year of this new century E.G. Craig flung a challenge to the naturalist theatre... therefore, this young Englishman is the first to set up guide posts on the new road of the Theatre*".

4 O questionamento social sempre esteve presente em seu trabalho, desde o início de sua formação artística com a intelectualidade russa (em sua maioria formada por deportados políticos), e que frequentava sua casa, nas festas organizadas por sua mãe. Podemos encontrar esse sentido social de seus trabalhos até mesmo em suas encenações simbolistas, como um teatro pensado para a comunhão entre palco e a plateia. Assim, "o ativismo inato de Meyerhold, seu engajamento político, encontravam força nas vibrações dionisíacas, para manifestar-se significativamente" (Guinsburg, 1998, p.26).

idealistas, grupo do qual se aproximavam os ideais de Gordon Craig, e os *modernistas materialistas*, com ideias mais próximas às concepções de Meyerhold.

O Modernismo Idealista tinha seu pensamento voltado para as ideias de Nietzsche (um dos principais responsáveis pelo alto desenvolvimento da filosofia estética) e atribuía máxima importância à Arte, última atividade metafísica no niilismo europeu. Nessas ideias, o plano estético não estaria necessariamente vinculado à sociedade. Além do idealismo romântico, o Modernismo Idealista contou com grande apoio do Abstracionismo, como vimos nas influências de Craig. Já o Modernismo Materialista utiliza Nietzsche como uma primeira inspiração, mas depois se volta para Freud e, principalmente, Marx. Tinha por base uma teoria social histórica que se desenvolveu principalmente nos trabalhos do Construtivismo Russo e na Bauhaus.

Podemos verificar, na prática desses artistas, como tais ideias se desenvolvem: onde Craig tinha visões, Meyerhold tinha planos específicos, e onde o trabalho de Craig assume um tom profético, Meyerhold dispõe de metodologia precisa. Craig falou de modo visionário sobre a supermarionete, mas foi Meyerhold quem desenvolveu possibilidade da sua realização cênica, através da biomecânica.[5]

A Meyerhold interessava também atuar sobre a realidade em que estava inserido. Profundamente vinculado ao materialismo dialético

5 Assim, segundo Bablet: "Craig não é homem de um sistema, ou de uma teoria pacientemente elaborada, ele é homem de uma aspiração e de uma visão. Escrever é para ele somente um meio de colocar em forma suas ideias e suas intuições, para trabalhar pela regeneração da arte a que ele se dedica. Escrever é combater e convencer. Consequentemente nos escritos a parte profética, a fórmula choque e o paradoxo, que sobressai frequentemente à dedução lógica. Craig não é um teórico racionalista, mas um artista visionário" (Bablet, 1980, p.280, tradução nossa): "*Craig n'est pas l'homme d'un système, ou d'une théorie patiemment* élaborée, *il est l'homme d'une aspiration et d'une vision. Ecrire n'est pour lui que le moyen de mettre en forme ses idées et ses intuitions, de travailler pour la régénération de l'art auquel il se voue. Ecrire, c'est combattre et convaincre. D'où dans les* écrits *la part du prophétisme, de la formule-choc et du paradoxe, qui l'emportent fréquemment sur la déduction logique. Craig n'est pas um théoricien rationaliste, mais un artiste visionnaire*"

(assim como outros artistas na Europa), não considerava a Estética como a grande teoria que abarcasse toda a realidade, mas um elemento dentro de uma sociedade e que serve, dentre outras coisas, para melhor esclarecê-la. Assim, Béatrice Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.151) afirma que, para Meyerhold, a máscara permite um retorno a um teatro essencialmente diferente, calcado em uma tradição oral e carnavalesca, e destinado a um público mais popular que irá emergir após os eventos que marcam a Rússia no começo do século. De outro lado, a máscara serve também para tratar do mascaramento de uma sociedade aristocrática em ruínas.

Todavia, a máscara não estava presente na poética de Meyerhold apenas nesse período. Se a extrema variedade de proposições estéticas de Meyerhold pode ser dividida, segundo J. Guinsburg (2001, p.57), em quatro fases (a simbolista, a esteticista, a construtivista e a sintética), o conceito de máscara estará mais ou menos presente em todas elas. Portanto, traçar o desenvolvimento da máscara dentro da poética do diretor é um trabalho árduo, e envolve aceitar caminhos que rompem com as ideias normalmente conhecidas sobre esse objeto. A máscara está no centro da estética, mas não se trata apenas de uma máscara real, metafórica, ou um tipo mascarado que delimita um só caráter (como na apropriação da *commedia dell'arte* por Jacques Copeau). Meyerhold consegue fundir amplamente diversas formas e tratamentos para as máscaras: máscara de carnaval; festa aristocrática; máscaras fantásticas recobrindo o vazio, o nada; personagens mascaradas da *commedia dell'arte*; máscara-maquiagem sobre o rosto ou máscara estendida ao corpo inteiro.

Tamanha profusão de elementos deixa claro que, para Meyerhold, a máscara não era em princípio apenas um instrumento teatral a fim de construir, através da criação de tipos, uma cena independente do real e coerente em si mesma. Era também um símbolo da própria teatralidade, e seu caráter ritualístico a aproximava da própria origem do teatro. Associada ao tablado de rua, era portadora da forma e da codificação no teatro. É claro que, independentemente de para qual direcionamento pudesse ser conduzida, a máscara sempre seria capaz de romper definitivamente com a ilustração do

cotidiano em cena. Nesse sentido, representava um teatro ligado ao encantamento, ao "País das Maravilhas", estabelecendo um contraponto ao teatro naturalista. Também representava, contudo, na multifacetada pesquisa de Meyerhold, uma mistura de elementos necessária e coerente em torno do grotesco. No entanto, para compreendermos tais aspectos grotescos da máscara de Meyerhold é necessário acompanharmos alguns momentos de sua trajetória.

O primeiro passo foi a tentativa de Meyerhold desenvolver uma encenação simbolista, em contraposição ao realismo interior do TAM (Teatro de Arte de Moscou). Ao romper com o TAM, Meyerhold inicia seus experimentos com novas composições na Confraria do Novo Drama,[6] mas essas pesquisas ainda eram pouco diferentes do trabalho realizado com Stanislavski e Nemirovich-Danchenko. Um tempo depois, Meyerhold recebe o apoio de Stanislavski para a criação do Teatro-Estúdio da Rua Povarskáia (1905), com o objetivo de pesquisar um novo modo de interpretação, mais de acordo com a dramaturgia simbolista (que despontava com grande força naquele momento). Contudo, por falta de atores que compreendessem seu projeto, Meyerhold consegue realizar muito mais um plano de direção. Mesmo assim, já encontramos direcionamentos em seu trabalho que se aproximam do uso da máscara.

Meyerhold havia adiantado o telão de fundo construído por importantes pintores simbolistas russos. Com o espaço para a interpretação reduzido, dispunha os atores perto do cenário, na tentativa de aproximá-los a formas estatuárias em baixo-relevo, que dessem a impressão de saltar da tela de fundo.[7] Esse teatro estatuário, com gestos precisos e solenes, tornou-se a base para as produções que passou a realizar no Teatro Dramático de Vera Komissarjévskaia (TDVK), logo depois do fim do Estúdio. Embora o trabalho não fosse ainda o estudo das convenções da *commedia dell'arte*, os gestos

6 Esse grupo havia sido criado por ele e outros atores dissidentes do TAM, e se instalara em uma pequena província no interior da Rússia.

7 "As personagens do teatro dissolvem-se nos *décors* como figuras de um Klimt ou de um Vrubel na intensidade de entrelaçamentos vegetais e de mosaicos" (Ripellino, 1996, p.120).

precisos, codificados e simbólicos já apontavam para um entendimento do corpo do ator como uma matéria plástica da cena.

O diretor, então no começo da carreira, tratava os atores como uma pintura, com movimentações orquestradas em consonância com a música. Tais ideias estavam de acordo com as leituras dos trabalhos de George Fuchs (que havia proposto uma aproximação do desempenho dos atores do proscênio),[8] mas também podemos perceber uma confluência com as ideias de Gordon Craig, naquilo que diz respeito ao gesto simbólico. Com esse tipo de interpretação, Meyerhold teve um de seus primeiros importantes sucessos no TD-VK. Além disso, a peça em questão, *Irmã Beatriz*, de Maurice Maeterlinck, permitiu um maior estudo das proposições do autor que, como já vimos, havia dado muita importância para o uso da máscara.[9]

O outro espetáculo relevante na mesma companhia foi *A barraca de feira*, de Alexander Block.[10] Apresentado pela primeira vez em 31 de dezembro de 1906, o trabalho representou uma importante aproximação de Meyerhold do teatro de máscaras. Porém, antes de entrarmos na concepção desse espetáculo, vale realçar que as ideias de Meyerhold estavam imersas em um momento cultural russo que possibilitava o desenvolvimento de novas técnicas e, particularmente, o uso da máscara.

Embora a primeira turnê de *commedia dell'arte* tenha ocorrido na Rússia em 1731 e em 1742 pela Trupe de G. A. Sacchi (para quem

8 Em seu livro *O palco do futuro* (1904), George Fuchs propunha "a reconsagração do encontro teatral entre atores e espectadores aos espíritos da celebração orgiástica no ritual festivo do espetáculo cênico (...) Em seu palco disposto em vários níveis de configuração plástica e dramática, o proscênio deve ser o lugar de eleição do jogo cênico" (Guinsburg, 2001, p.36).

9 "O preponderar da pintura no teatro coincide com o enfraquecimento do ator oitocentista, e no lugar de sua exuberância caótica os diretores agora preferem a rigidez e a disciplina instrumental de marionete. [...] A predileção de Meyerhold pelo marionetismo esclarece-nos o motivo de Maeterlinck ser seu nume naqueles anos" (Ripellino, 1996, p.121).

10 Escrito por Block para o teatro *As tochas*, projeto criado por Meyerhold e outros colaboradores e de forte inclinação simbolista, mas que não obteve recursos para sua realização.

Carlo Gozzi escreveu numerosos roteiros), o teatro de feira agonizava no início do século XX.[11] Portanto, não foi nos espetáculos populares que Meyerhold buscou as personagens mascaradas para o seu teatro. Na verdade, o começo do século passado foi marcado por uma atração pela *commedia dell'arte* que invadiu a poesia simbolista russa, as revistas de arte e, enfim, toda a sociedade. Essa atração só diminuirá a partir da segunda metade dos anos 1920. Segundo Picon-Vallin, esse movimento teve sua origem no fato de as primeiras duas décadas na Rússia terem sido marcadas por repressões violentas ao movimento revolucionário e pela guerra. Nesse contexto, a brincadeira com o mascaramento nos círculos intelectuais "procura divertir, porém mais profundamente esconder as suas angústias, aliviar as contradições, reencontrar a integridade que a consciência da crise o fez perder" (Picon-Vallin apud Aslan, 1988, p.151, tradução nossa).[12]

Assim, no teatro de Meyerhold, a máscara se apresenta no mesmo momento em que acontece a entrada ruidosa das personagens da *commedia dell'arte* na sociedade russa. Publicam-se abundantes reproduções de quadros franceses sobre o tema: de Dégas, de Cézanne (como *Mardi gras*) etc. Na revista *O Mundo da Arte*, de muita influência sobre a intelectualidade, artistas encontram na *commedia dell'arte* uma fonte de inspiração. A presença da máscara é tão forte que ultrapassa o uso restrito no teatro e nas artes em geral e invade as festas e os salões culturais. Destarte, são criadas festas mascaradas em que se multiplicam os Arlequins, Pierrôs e Colombinas, além de vários cabarés literários que tiveram um papel importante na divulgação da máscara.

Todavia, se todos esses elementos estavam na atmosfera da época, foi no encontro com o texto *A barraca de feira* (construído em torno das figuras da *commedia dell'arte*) que Meyerhold pôde encontrar, ao mesmo tempo, a máscara e a construção cênica grotesca, dois

---

11 Substituído por um "teatro popular" gratuito, educativo e higiênico (por exemplo, na luta contra o alcoolismo).

12 No original: "*cherche* à *se divertir, mais plus profondément a cacher ses angoisses, panser ses contradictions, retrouver l'intégrité que la conscience de la crise lui fait perdre*".

princípios que serão fundamentais em sua pesquisa. Ao trabalhar os tipos da *commedia dell'arte, A barraca de feira* possui uma construção dramática que ultrapassa o teatro popular ou a dramaturgia simbolista. Além de ser marcado pela escritura romântica, o texto tem por característica um desenvolvimento não linear, que salta de um universo poético a outro. Assim, o traço grotesco encontrado nessa dramaturgia já não se resumia à simples referência física das personagens ou às características do baixo cômico, mas ao trabalho com o contraste.

Em *A barraca de feira* existem três planos de representação contrapostos:

> [...] a morte (entrevista pelos Místicos "maeterlinckianos" na donzela da foice-trança, duplo de Colombina); o amor-vida (Pierrô, Colombina e Arlequim, no eterno triângulo da *commedia dell'arte,* mas pelo viés romântico, e os três casais de enamorados); a arte, a do teatro (as personagens, nos seus respectivos papéis, o autor, o palhaço, a barraca de feira, na função de marcar desmascarar a intricada relação entre peça e cena) – como se vê, uma mescla bem dosada, para os efeitos tragicômicos perseguidos pelo dramaturgo, entre dramaticidade simbolista e ludicidade farsesca. (Guinsburg, 2001, p.48)

Seguindo a orientação sobre o grotesco presente na dramaturgia, Meyerhold procurou expandir a composição contrastante a todos os elementos do espetáculo. Assim, em sua encenação, dividiu o palco em dois espaços: uma grande bancada no proscênio, na qual se apresentavam os místicos, e um palquinho de teatro ambulante ao fundo da cena, representando o teatro dentro do teatro, espaço em que as personagens da *commedia dell'arte* viviam seu drama. Além disso, através do cenário criado por Nicolas Sapounov, era possível ver as cordas, os cabos e toda a maquinaria, Meyerhold investe na possibilidade de desmascarar a teatralidade, numa primeira abordagem em torno de outro contraste que a máscara possibilita: o mascaramento e desmascaramento da ação cênica.

Meyerhold também utilizou a máscara para revelar o aspecto artificial da vida, procurando "igualar a representação a uma manobra de bonecos mecânicos" (Ripellino, 1996, p.113). Dessa maneira, combinavam-se, em todo o espetáculo, dois elementos antagônicos que são a base para o trabalho da máscara: o homem e o boneco. A intenção era a mesma dos ideais simbolistas de Maeterlinck: deixar ver a vida através de outra vida vazia e inanimada. Além disso, o espetáculo mesclava o uso de máscaras, marionetes, pinturas de carnaval etc. Assim, apesar de Arlequim ser a única personagem realmente mascarada, podemos dizer que o rosto pintado de branco de Pierrô também era uma máscara, no sentido de caracterização não cotidiana. Além dessas personagens, o estranhamento e desnaturalização também apareciam nos místicos. Esses eram representados por:

> [...] negras casacas. Que na realidade eram somente perfis de papelão pintados com gesso e fuligem. Os atores enfiavam as mãos em fendas redondas entalhadas nos bustos de papelão e apoiavam estupidamente a cabeças aos colarinhos, também de papelão. (Ripellino, 1996, p.113)

Podemos perceber que a dramaturgia de *A barraca de feira* abrirá para Meyerhold todas as questões que envolvem o jogo do mascaramento. Não só as suas propostas de desenho cênico deixarão de trabalhar apenas com duas dimensões, ganhando uma profundidade que não existia em *Irmã Beatriz*, como ele também começará a variar a relação do ator com o espectador. Assim "de tanto em tanto surgia, vindo dos bastidores, a tola personagem do Autor, para se queixar do espetáculo" (Ripellino, 1996, p.113). Além disso, em um momento final do espetáculo, Pierrô, tocando uma flauta, dirigia-se diretamente ao público e dizia estar muito triste, mas consciente de que era essa tristeza que fazia a plateia rir (Picon-Vallin apud Aslan, 1988, p.149). Com o jogo da máscara, começa a se revelar para Meyerhold um teatro que não ignora a plateia, e que a convida a participar da cena.

Ainda com relação à figura de Pierrô, vale destacar que é o próprio Meyerhold quem a interpretava.[13] Segundo diversos autores, sua atuação foi tão memorável como o tinha sido para Trepliov (personagem de *A gaivota*, de Anton Tchekhov), que ele havia interpretado no TAM.

A criação feita por Meyerhold para a personagem era também totalmente baseada nos aspectos grotescos. Assim, o Pierrô não era somente aquele caráter ingênuo e gracioso presente em nosso imaginário, mas também cheio de uma insolência que o aproximava de seu companheiro Arlequim. Além disso, segundo Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.149), Meyerhold buscava trabalhar com os gestos mecânicos e com um jogo que forçava passagens contrastantes entre a alegria e o desespero.

Apesar de seu grande sucesso, *A barraca de feira* foi um dos últimos trabalhos de Meyerhold no Teatro Dramático de Vera Komissarjévskaia. Ele já havia dito que a partir desse espetáculo pretendia dar ao ator maior liberdade do que concedera até então. Porém, grande atriz que era, Vera Komissarjévskaia não podia conceber uma cena em que seus gestos fossem todos tão meticulosamente coordenados por um diretor, restringindo a liberdade de sua atuação, e o rompimento acabou sendo inevitável.[14]

Após um período um pouco tateante, Meyerhold é convidado para ser diretor artístico do Teatro Imperial Alexandrinsky (TIA), uma máquina burocrática em que terá de enfrentar o desafio de lidar com atores que ainda trabalhavam com o sistema de estrelato do século XIX, e que não estavam dispostos a ceder sua autonomia em favor de um diretor. Assim, num compromisso com os conservadores Meyerhold escreve uma carta aberta na revista *O Velo de Ouro*,

---

13 Meyerhold ainda representará essa máscara em outras duas ocasiões: no espetáculo *Carnaval*, de Schumann, com coreografia criada por M. Fokine (para uma noitada organizada pela revista *Satiricon*, em 1910) e em *Pierrô e as máscaras*, encenação de Romanov, aluno de Fokine.

14 Na verdade, devemos ressaltar que Vera não havia participado da montagem de *A barraca de feira*, representando na mesma noite *O milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck.

dizendo que o diretor "reconduzirá velhos textos no clima de suas épocas [...] para redescobrir o encantamento dos tempos passado" (Ripellino, 1996, p.128). Começa então um movimento interessante no trabalho de Meyerhold. Ele se dedica a montar as obras clássicas da maneira em que elas eram representadas em sua época, ou seja, buscando retomar a teatralidade que existia, por exemplo, no teatro da corte de Luiz XIV.

É assim que, no Teatro Imperial, Meyerhold realizou uma explosão de teatralidade na sua montagem de *Don Juan*, de Molière. Nesse espetáculo, rompeu definitivamente com qualquer resquício da quarta parede. Aproveitou a capacidade de improviso do ator que interpretava Esganarelo para permitir que esse desse livre curso às suas intervenções com a plateia. Além disso, colocou personagens que eram uma mistura de *zanni* (empregado da comédia italiana) e *kurombo* (no teatro japonês, personagem vestida de preto que organiza a cena) para desempenhar as funções técnicas na frente do público (como amarrar os sapatos dos atores quando necessário, levar uma cadeira se eles estivessem cansados, recolher materiais de cena etc.). Se, em *Irmã Beatriz*, os atores desenvolviam gestos estuários e solenes, *Don Juan* foi todo construído como uma grande dança, explorando ao máximo a tridimensionalidade do ator, com os gestos e saudações característicos da corte do Rei Sol.

No entanto, apesar da proximidade do universo de Molière com a *commedia dell'arte*, foi o espetáculo *O baile de máscaras*, de Lermontov, um dos mais importantes trabalhos de Meyerhold com máscara no Teatro Imperial. Antes, porém, de tratarmos mais detalhadamente desse espetáculo, convém analisarmos a cena que ele desenvolveu em pequenos cabarés e que acabou por alimentar alguma de suas proposições no TIA.

Assim, ao mesmo tempo em que trabalhava com os altos recursos desse teatro estatal, Meyerhold utilizava a simplicidade dos cabarés para dar livre curso às suas experiências cênicas, até mesmo àquelas com máscaras. Desde *A barraca de feira*, o contato de Meyerhold com a máscara passara a ser diferente da moda que havia na época em relação à *commedia dell'arte*. Para Meyerhold, a

máscara não era mais um elemento exótico de um tempo esquecido, mas um objeto rico de possibilidades, capaz de renovar o palco de teatralidade. É com essas ideias que começa a se aproximar do tradicionalismo teatral.

Alimentada pelos procedimentos realizados em cabarés, a sua fase mais esteticista no TIA acabou sendo influenciada pelos elementos trazidos do tradicionalismo, o que era evidente na tentativa de revigorar a cena com as antigas formas de representação. É quando surge para Meyerhold a criação de um teatro de "convenção consciente", que representava sua luta contra o processo de ilusão. Nesse sentido, Guinsburg irá dizer que a convenção consciente impossibilitava um esteticismo radical, pois, ao receber o acréscimo do princípio do grotesco, permitiria superar o esquematismo em que recai toda estilização extremada e "sua intervenção impediria a bela composição de se tornar sentimental" (Guinsburg, 2001, p.62).

A pesquisa em torno da máscara da *commedia dell'arte* possibilitava o desenvolvimento de algumas ideias com relação ao teatro da convenção consciente. Nesse contexto, e também como expoente da corrente tradicionalista desenvolvida na Rússia, merece destaque o nome de Vladimir Soloviov, o mais próximo dos colaboradores de Meyerhold. Jovem erudito, Soloviov escreveu uma tese que foi fundamental para as pesquisas com máscaras desenvolvidas naquele momento. Seu estudo *A história da ligação entre a Itália e França nos séculos XVII e XVIII*: Arlequim e Esmeraldina foi um dos primeiros trabalhos russos sobre a *commedia dell'arte*.

No mesmo período, outro artista vinculado a Meyerhold e importantíssimo para os espetáculos realizados nos cabarés foi o cenógrafo e figurinista Nicolas Sapounov, responsável por aprofundar o tratamento grotesco na criação das máscaras. Assim, em *A echarpe de Colombina*,[15] espetáculo com direção de Meyerhold, apresentado na Casa dos Entreatos,[16] em 1910, Sapounov criou pinturas sobre

15 Livre adaptação de *Der Schleier der Pierrette*, de Schnitzler-Dohnányi, e *Black and white, ou seja, Uma tragédia de negros*, de Gibchman e P. Potiomkin.

16 "Os promotores desse cabaré, Boris Pronin e M. Bontch-Tomachevski, desejavam apresentar, numa atmosfera de festivo desenfreio artístico, um repertório

os rostos dos atores que davam a impressão de que esses eram bonecos, compondo máscaras faciais baseadas nos contrastes plásticos animado-inanimado e animal-humano.

Além disso, Sapounov propôs a atualização no tratamento dado à *commedia dell'arte* no espetáculo. Para isso, mesclou as figuras italianas com as personagens dos cabarés russos. Segundo Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.150), as imagens de Sapounov relembravam as pinturas de Jacques Callot em *Balli di Sfessania*. O Capitão, por exemplo, usava uma meia-máscara com uma longa pluma saindo de seu chapéu, e todo o seu corpo parecia acompanhar o movimento da pluma. Assim, independentemente da máscara apenas colocada sobre o rosto, o que se propunha era um corpo hiperexpressivo, com gestos desnaturalizados representando aquilo que o escritor E. T. A. Hoffman caracterizava nas obras de Callot como uma impressão ao mesmo tempo estranha e familiar.

Devemos destacar também que, devido à influência romântica sobre o Simbolismo, há um grande movimento em torno de Hoffman e, através deste, uma redescoberta de Carlo Gozzi, ambos artistas com quem Meyerhold irá se identificar nos anos 1910 por sua extrema fantasia. Assim, Meyerhold utilizou a personagem do Doutor Dapertutto ("Doutor em toda parte"), uma referência à obra de Hoffman, para assinar os espetáculos que ele desenvolveu durante os sete anos de trabalho nos cabarés. Essa personagem, no entanto, não era apenas um pseudônimo de Meyerhold para possibilitar experiências cênicas fora do Teatro Imperial, era ainda uma máscara (branca com bico de coruja) com que ele perambulava pelo cabaré e regia os espetáculos.

Ainda com relação ao espetáculo *A echarpe de Colombina*, devemos compreender o contexto dramático em que as máscaras apareciam, uma vez que ele revela muito bem o caráter grotesco de toda a composição:

---

de farsas, operetas, *vaudevilles*, pantomimas e numerosas variedades. A ribalta foi abolida; uma escadinha, na qual frequentemente os atores se aninhavam para conversar com o público sentado nas mesinhas de café, unia o minúsculo palco à plateia" (Ripellino, 1996, p.131).

> Na véspera de seu casamento com Arlequim, a frívola Colombina transcorre a última noite com seu enamorado Pierrô, assegurando-lhe ainda estar apaixonada por ele. Pierrô propõe então de morrer com ela e toma antes o veneno. Mas a moça foge desorientada para a cerimônia nupcial [...]. Durante o baile, pelas janelas vislumbra-se, embriagada, a manga das vestes de Pierrô. Burlescas larvas hoffmanianas, silhuetas de pesadelo contorcem-se no turbilhão das danças [...]. Colombina, exausta, volta para Pierrô morto, mas Arlequim a segue e a obriga a banquetear diante do cadáver e depois foge, trancando-a no lúgubre aposento. [...] Enfim ensandecida, bebe aos goles o veneno e cai morta ao lado de Pierrô. (Ripellino, 1996, p.132)

A partir dessa dramaturgia, podemos entender os elementos contraditórios com que Meyerhold pretende trabalhar a máscara e a sua verticalização no universo grotesco. Mais do que em *A barraca de feira*, em *A echarpe de Colombina* as notas dilacerantes da encenação debandam para o delírio. Além disso, toda a encenação seguia uma linha de trabalho que jogava com a ruptura grotesca entre o animado e o inanimado. Segundo Picon-Vallin "os atores dançavam quadrilha, polca e galopavam desenfreados como mecanismos de corda"[17] (apud Aslan, 1988, p.150, tradução nossa).

Por fim, o terceiro principal trabalho de Meyerhold a fazer uso da máscara em cena[18] foi o já citado *O baile de máscara*, uma dramaturgia que sempre foi um dos patrimônios culturais russos, porém pouco representada. O espetáculo foi construído após seis anos de pesquisas conjuntas com o cenógrafo Golovin, que criou todos os elementos cênicos, até os mínimos detalhes dos adereços. Assim,

17 No original: "*les acteurs dansent quadrille, polka et galop effrénés comme des mécaniques remontée*".

18 No verão de 1912, em Terioki, um local de veraneio próximo a Petersburgo, Meyerhold (como Doutor Dapertutto) também encenou uma arlequinada de Soloviov chamada *Arlequim paraninfo* (que ele já havia dirigido uma primeira vez em 1911, no Círculo dos Nobres de Petersburgo). Esse *canovaccio* foi retomado por Meyerhold em vários momentos. Em Terioki as personagens foram representadas com algumas máscaras de Soloviov, e Ripellino faz notar que Arlequim estava vestido de preto (Meyerhold, 1996, p.148).

além do belíssimo cenário e dos figurinos, Golovin recriou até mesmo os talheres ou as cartas de baralho utilizadas em cena, dando a todo o espetáculo a atmosfera de conto de fadas.

Em *O baile de máscara*, a máscara não era apenas instrumento para a reelaboração da teatralidade a partir da *commedia dell'arte*, era também tema do espetáculo. A dramaturgia do poeta Lermontov representava num plano social o drama vivido pela inteligência russa após o malogro da Revolta Dezembrista, além de representar sua ira contra a sociedade aristocrática corrompida de seu tempo (portanto, mascarada), que o havia jogado na prisão após um duelo combinado. Dessa maneira, forma e conteúdo puderam se encaixar na leitura que Meyerhold realizou do texto ao representar o momento social da Rússia em 1917.

Toda a encenação de *O baile de máscara* tratava do fim de uma época, de um mundo que desabava. Era como se Meyerhold já soubesse do impacto que causaria a Revolução de Fevereiro, aspecto digno de nota, uma vez que o espetáculo estreou no mesmo dia em que explodiram os confrontos nas ruas de São Petersburgo. Portanto, Meyerhold colocava em cena, nas palavras de Béatrice Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.155), a festa durante a peste. Ou seja, atrás do brilho e do esplendor, o vazio, a podridão, o medo e o nada. Enfim, o conflito que o opunha à alta sociedade da época (paradoxalmente representada pelo público que frequentava o Teatro Imperial). A partir dessa concepção conferida ao espetáculo percebemos que, embora a máscara tenha sido um objeto de estudo para Meyerhold, ele não fez de seus espetáculos a demonstração de uma técnica. Em vez disso, ele procurou uma composição coerente, em que esse objeto se apresentava de acordo com a necessidade da visão de mundo a ser expressa, o que torna mais evidente aquele Modernismo Materialista de que faz parte.

Sendo também tema do espetáculo, o objeto máscara se expande em toda a sua força para introduzir o máximo de contrapontos possíveis. O tema do duplo, da impostura, do carnaval trágico, era visível desde os espelhos dispostos no primeiro ato até a presença de figuras mascaradas ao lado de outras sem máscara, confundindo as

fronteiras entre um baile de máscaras real e uma existência terrível. Assim, o espetáculo foi concebido como uma enorme fantasia teatral, que tinha, ao lado dos protagonistas, numerosas personagens mascaradas.[19] Estas, introduzidas pelo autor ou pela encenação, criavam um impacto essencial sobre o desenvolvimento da ação. Na cena do baile, Golovin criou figurinos diferentes para as 150 diferentes personagens, que podiam muito bem ter saído das histórias de *As mil e uma noites* ou das festas venezianas, além da presença do Chinês, da Girafa, fantasmas e personagens da *commedia dell'arte*, como Pierrô, Colombina, Corviello, Polichinelo etc. A maior parte dessas personagens, mudas, continha uma abordagem teatral que nada tinha a ver com a construção de caracteres. Acompanhavam a ação dramática que se desenvolvia em torno da brincadeira e da máxima teatralidade: jogos de cartas, o baile, o envenenamento e a vingança.

No entanto, essa brincadeira também se estabelecia em *O baile de máscara* em torno de alguns aspectos sinistros da encenação. Assim, existiam no espetáculo duas forças, representadas, de um lado, por Arbenine e, de outro, pelo Desconhecido (personagem no limiar entre o real e o irreal), que instigava Arbenine a matar Nina, sua enamorada. O Desconhecido foi uma das máscaras mais interessantes da criação de Meyerhold:

> Essa torpe aparição hoffmaniana irradiava no espetáculo um fúnebre arrepio, relampejando como um espectro, como um herói de melodrama, digno de corresponder às frotas de agentes e de ambíguos investigadores policiais que fervilhavam na Rússia daqueles dias, assumindo por vezes o aspecto de um Doppelgänger de Arbenine, de um negro "sósia" no sentido blockiano. No baile do segundo episódio ele vestia um figurino ao gosto de Longhi, parecido com o que Sudeikin tinha desenhado para o Doutor Dapertutto: a máscara cérea com bico de coruja, tricórnio preto com listras de prata, sobretudo arroxeado, longo tabardo corvino, sobre o qual espumejava

19 Interpretadas pelos atores do Estúdio da Rua Borandiskaia, criado por Meyerhold, como veremos mais adiante.

> uma capa de rendas negro fuligem. Esses trajes transformaram o Desconhecido num simulacro daquela Veneza larval que resplandecia nos sonhos dos simbolistas. Como se ao lúgubre carrossel das máscaras "petersburguenhas" se sobrepusesse à lembrança dos carnavais da laguna do século XVIII. Da Desconhecida de Block ao Desconhecido de Lermontov: o teatro de Meyerhold é um contínuo vaivém de entidades metafísicas. (Ripellino, 1996, p.163)

Enfim, uma silhueta misteriosa e demoníaca, que suspendia a respiração da plateia na mistura do humano com o diabólico. O Desconhecido não era apenas o centro da coreografia feita com as máscaras na cena do baile. Na verdade, Meyerhold concentrou toda a sua encenação em torno dessa figura que, como uma sombra, enlaçava Arbenine em sua rede.

Percebemos em *A barraca de feira*, *A echarpe de Colombina* e *O baile de máscaras* as múltiplas expressões que a máscara pôde assumir na espetacularidade de Meyerhold. Uma das características comuns a todas elas é a tentativa de unir coerentemente a teatralidade da forma escolhida ao conteúdo expresso, além das diversas aproximações com o universo grotesco, o que acontecia, na maioria das vezes, por uma leitura da *commedia dell'arte* pelo viés romântico de E. T. A. Hoffmann. No entanto, além dos espetáculos com máscara de Meyerhold, falta-nos agora compreender neste estudo a maneira com que ele desenvolveu suas pesquisas com a máscara em relação ao trabalho do ator.

Em primeiro lugar, é necessário estabelecermos que Meyerhold entende a máscara, de um lado, como a exploração da corporalidade que seu jogo possibilita e, de outro, como um princípio de composição-colagem da personagem, a partir das máscaras que coexistem e que revestem sucessivamente múltiplas facetas de uma personalidade moderna explodida, visando muito mais à dissonância do que à harmonia. É assim que concebe as diversas possibilidades existentes num Arlequim, compreendendo que ele possa ser ao mesmo tempo um nativo de Bérgamo, um servidor medroso (e, às vezes, bobo), mas também um astuto com traços diabólicos. Dessa maneira, é como

se a personagem passasse a ser portadora de diversas máscaras, e o ator, consciente das suas possibilidades de composição. Portanto, já em Meyerhold, uma personagem-tipo nunca era tratada com rigidez extrema, ao estabelecer somente um traço característico e repetitivo.

A personagem Dom Juan, por exemplo, na montagem do Teatro Imperial, revestia sucessivamente a máscara de impostor de Tartufo, do sedutor de Sevilha ou do Capitão da *commedia dell'arte*. Esse efeito específico não acontecia com a mudança de máscaras, mas era simplesmente indicado com a troca de perucas (Picon-Vallin apud Aslan, 1988, p.147). Destarte, explodia-se com o bloco único da personagem teatral e o ator passava a ter controle de sua criação, com a possibilidade de mesclar diversos elementos. É interessante notar que, ao mesmo tempo que Meyerhold encontra essa construção racional da cena, como todos aqueles que se debruçaram sobre a máscara ele observa também uma tendência sobrenatural no objeto. Assim, à pesquisa da máscara agrega, às vezes, a pesquisa da cena ritual, em sua maior parte imprecisa e arbitrária.[20]

No entanto, essa não é a tônica do trabalho de Meyerhold. Para ele, a criação do ator a partir da máscara deveria passar por um estudo aprofundado da técnica da *commedia dell'arte*. A fim de realizar esse e outros objetivos, seguindo o projeto de Craig em Florença, Meyerhold criou o seu segundo estúdio teatral, em 1913, que ficou conhecido como Estúdio da Rua Borandiskaia, um espaço de pesquisa aberto para atores, dançarinos e amantes do teatro. Entre seus organizadores estava um grupo de artistas e estudiosos especialistas em Hoffmann, Romantismo alemão e *commedia dell'arte.*[21] O estúdio foi um laboratório de investigação prática e teórica em que os resultados eram apresentados de tempos em tempos, através de espetáculos e, também, a partir de 1914, na revista *O amor de três laranjas* (uma referência à obra de Carlo Gozzi).

---

20 Béatrice Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.155) em Meyerhold reconhece uma influencia de V. Ivanov, com seus estudos sobre os mistérios e o teatro grego. Nesse sentido, Esmeraldina, por exemplo, seria vista como a filha do diabo.

21 Ignatov, Jirmounsky, Vogak, Miklachevski, Soloviov e o próprio Meyerhold.

Devemos notar que, se o treinamento do ator foi um dos mais importantes desenvolvimentos do teatro ocidental no século XX,[22] a máscara foi um instrumento que desempenhou função primordial não só na pedagogia de Meyerhold, mas na de todos os artistas analisados neste trabalho. Assim, no Estúdio da Rua Borandiskaia, ao lado de Soloviov (que dirigia o curso intitulado "Teoria da composição cênica e estudo da técnica cênica da comédia italiana"), Meyerhold ministrava o curso "Técnica do movimento cênico", em que mesclava a *commedia dell'arte*, o teatro oriental e o estudo da música. Seguindo a linha de trabalho em que o movimento cênico é o aspecto fundamental do teatro, grande parte dos exercícios se concentrava sobre os elementos corporais, e a palavra aparecia somente num momento posterior. Os atores trabalhavam o andar, os saltos, os diferentes equilíbrios e também algumas posições fundamentais da *commedia dell'arte*, entre outros elementos. Havia uma grande elaboração de exercícios práticos em torno de *lazzi*, manipulação de objetos tradicionais da *commedia dell'arte* (chapéu, bastão, lenço, entre outros), além da criação de novos roteiros. Esses exercícios visavam, sobretudo, a uma consciência do corpo no espaço que deveria ser independente do texto escrito, valorizando a materialidade e visualidade do espetáculo.

Porém, para que os exercícios fossem possíveis, o trabalho em torno da *commedia dell'arte* também ganhou contornos científicos no Estúdio. Afinal, a recriação de um roteiro, de um cenário, ou do modo de atuação não podia ser assegurada com precisão. Mesmo as reproduções iconográficas de Callot, que foram a base para alguns trabalhos, refletem, às vezes, mais a personalidade do pintor do que a realidade do objeto retratado. O fato é que as fontes de pesquisas na Rússia não podiam ir muito além dos livros. Nesse contexto, foi fundamental a pesquisa de Soloviov, que procurava ampliar o estudo da comédia italiana compreendendo suas mudanças de estilo, sua

22 Esse treinamento tem uma interessante relação com outras facetas do teatro, como: o aparecimento da figura do encenador, a influência das pesquisas científicas e psicológicas na arte de atuar, além do crescente interesse pelas formas teatrais orientais e o treinamento associado a elas.

possível origem nas Atelanas, além das modificações da *commedia dell'arte* na França etc.[23] A partir dessas pesquisas, algumas cenas tradicionais da comédia italiana, que se repetiam em diversos roteiros, eram trabalhadas na prática, procurando-se delimitar os elementos essenciais dessa forma de teatro. É também interessante notar que, nos pontos em que os documentos não registravam algumas características específicas da comédia, Soloviov foi buscar um paralelo em outras artes, como o balé, por exemplo.

A partir de seis artigos escritos para a revista *O amor de três laranjas*, Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.153), Soloviov consegue delimitar duas bases de trabalho com a máscara no Estúdio: de um lado, o já citado jogo corporal do ator e, de outro, a apropriação de algumas leis de composição cênica. No que diz respeito ao ator, além da necessidade de seu trabalho ser desprovido de psicologia, o jogo, elemento de base para a máscara, era compreendido como a combinação de conhecimentos técnicos corporais adquiridos em trabalho. Os exercícios com a *commedia dell'arte* também procuravam possibilitar ao ator oferecer repostas corporais imediatas aos impulsos gerados. Já no que diz respeito à disposição da ação cênica, podemos destacar o estudo das tradicionais divisões de uma peça em parada, final e intermédio, o que possibilitava um esquema para a elaboração de novos roteiros. Porém, o que nos parece mais interessante como elemento de composição cênica, é a análise do desenvolvimento das cenas de acordo com o número de atores presentes. A partir da *commedia dell'arte*, concebia-se que a alternância entre números pares e ímpares possibilitava a evolução de um roteiro. Assim, o número ímpar de atores em cena significava o conflito e a tensão na ação. Já o número par era a sua complicação, seu relaxamento, ou ainda a introdução de uma intriga paralela.

Apesar desse intenso estudo realizado no Estúdio, o objetivo era partir da *commedia dell'arte* para construir um novo teatro, em vez de restituí-la. Portanto, também a máscara, enquanto objeto, não foi

---

23 Merece destaque também o trabalho de Constantin Miklachevski sobre o ofício dos atores italianos.

jamais a cópia da máscara da *commedia dell'arte*. Era muitas vezes uma meia-máscara preta, ou também mais um objeto que se manipulava como os outros, ou ainda um rosto nu, tendo por ideal uma máscara móvel, que se fixa de acordo com a mímica do ator. É assim que, em muitos espetáculos, Meyerhold prefere a maquiagem como mascaramento, acompanhada ou não por perucas e acessórios (como narizes postiços, sobrancelhas etc.).

O ator, jogando com ou sem a máscara, sempre a tinha como o elemento motor do movimento. Portanto, era natural que ela se tornasse também um dos princípios a partir dos quais Meyerhold, mais tarde, elaboraria a biomecânica. Isso porque, se observarmos a biomecânica como propõe Béatrice Picon-Vallin (apud Aslan, 1988, p.154), não em seus aspectos ideológicos, ligados ao contexto social que influenciou o teatro construtivista, mas em seu aspecto técnico, podemos considerá-la um conjunto de exercícios em torno da *comedia dell'arte* nos quais os movimentos eram decodificados, fragmentados e ritmados de maneira mecânica, a fim de que o ator principiante tivesse a máxima facilidade para executá-los. Na verdade, podemos dizer que foi também o jogo cômico da máscara e do palhaço que possibilitou à biomecânica maior vivacidade, a fim de que ela não se tornasse uma série de movimentos apenas técnicos.

Portanto, se para Craig (na sua ideia de supermarionete), o teatro do futuro parecia não ter espaço para o corpo humano natural, para Meyerhold esse mesmo corpo foi observado como um potente material cênico que, uma vez desnaturalizado, poderia se tornar elemento de base para o teatro. Nesse caminho de construção de um novo corpo expressivo para que o ator deixasse de ser somente um "gramofone" (como acontecia no teatro do século XIX), pudemos ver que a *commedia dell'arte* representou um dos princípios fundamentais no trabalho de Meyerhold.

Infelizmente, os registros dessa pesquisa ficaram perdidos por um longo período, até que os arquivos de textos e o pensamento de Meyerhold voltassem à tona na Rússia. Com isso, muitas de suas abordagens com a máscara não puderam ter um desenvolvimento contínuo na História do Teatro. Essa continuidade certamente

levaria nossa compreensão da máscara para novos modos de composição no teatro contemporâneo. Este estudo pretendeu apontar alguns elementos principais do trabalho da máscara em uma técnica de trabalho diversificada, com vários matizes e mudanças de perspectiva, que foi a de Meyerhold. Certamente, uma pesquisa mais aprofundada seria necessária para dimensionar as diversas faces de seu trabalho com máscaras.

O grotesco na máscara

Em seu texto *O grotesco no teatro*, Meyerhold (apud Conrado, 1969) principia com uma valorização dos *music-halls*, dos números de variedades e afirma que estaríamos errados em ver nessa arte uma deformação de gosto transitório. De fato, somos levados a concordar com o diretor russo, uma vez que a arte leve, que se apresenta como distração (o circo ou outras formas cômicas populares), não é uma forma mórbida ou degenerada e "quem a acusa de traição aos ideais de pura expressão, se ilude quanto à sociedade" (Adorno, 2006, p.28).

A poética do absurdo é uma construção em que a ausência de uma significação imediata amplia a percepção de mundo e, poderíamos dizer, o sentido, pois essas formas estéticas, por mais ingênuas que pareçam, colocam o receptor em um movimento intelectual através de um jogo de livres associações. Veremos agora como o absurdo e a ampliação do sentido são características principais do grotesco. No entanto, para se manter expressivo, tal princípio necessita também trabalhar com a composição contrastante. Meyerhold traduz muito bem essas ideias em poucas linhas:

> Profundidade e quintessência! Brevidade e contrastes! O pálido Pierrô de longas calças geme através da cena sugerindo com seus gestos a eterna tragédia da humanidade, e logo é sucedido, num ritmo endiabrado, por uma arlequinada vivaz. O cômico segue o trágico e a canção sentimental substitui a sátira brutal. (Meyrhold apud Conrado, 1969)

Analisar o grotesco como forças opostas que se encontram, como a mistura dos domínios, o heterogêneo – o contrassenso do tragicômico ou da comédia trágica (em que o sério e o cômico se misturam) – é admitir que existam duas instâncias muito próximas em desarmonia, que não se conciliam e estão em constante movimento. A síntese é apenas transitória no grotesco, o ponto de partida para uma nova análise, pois é a própria a união dos contrários, que nunca se estabelece, a expressão mais forte do grotesco: o espaço que está entre o satírico e o terrível.

Assim, independentemente de por qual via se pretenda abordar uma poética do grotesco, os elementos de sua composição continuarão sendo os mesmos, com o acento variando sobre um ou outro lado de sua expressão. No domínio da crítica literária, essas possibilidades são muito bem traçadas em dois livros, que serão a base para a nossa análise: *O grotesco*, de Wolfgang Kayser (1986) e *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*: o contexto de François Rabelais, de Mikhail Bakhtin (1991).

Ao longo de seu livro, Kayser irá estabelecer que o grotesco tem por base o estranhamento que ocorre quando uma obra artística apresenta determinada realidade com suas leis concretas quebradas, de maneira que desnorteiam a concepção de mundo do receptor. Por isso, o grotesco não deve ser colocado como simples equiparação ao universo onírico e fantástico, pois este pode ser muito bem organizado em uma base significativa conhecida, ganhando uma ludicidade familiar ao receptor, que impossibilita o estranhamento. Um dos lugares para onde essa sensação de "estranho" pode conduzir é o terrível, o abismal, o que explica a sua forte ligação com universos oníricos noturnos (Franz Kafka, E. T. A. Hoffman, James Ensor etc.).

Kayser afirma também que, para trabalhar com a quebra de orientação do receptor, o grotesco necessita evitar a atribuição de sentido, pois este seria a tentativa de explicação de uma estrutura que tem na sua base a construção absurda como forma de expressão do abismal e de toda a esfera de pensamento humano que não consegue estabelecer conceituação: o terrível, o inominável. Pelo mesmo motivo, até o "sem sentido" deveria ser evitado, pois seria ainda uma

atribuição de sentido para a obra. Isso porque, da mesma maneira que quando se explica o teor grotesco de uma cena se confere a ela um sentido, também a enunciação reiterada da ausência de sentido confere ao abismal um chão firme.

Kayser deixa claras as configurações do grotesco quando diz que a desestabilização a que se objetiva não é somente no campo da fruição artística, mas também a de todos os referenciais com os quais construímos a nossa relação com o mundo. Isso porque, ao nos depararmos com a construção arbitrária que uma obra grotesca nos oferece, também nos damos conta da arbitrariedade de nossa própria concepção de mundo (Rosenfeld, 1985, p.59), o que nos permite reprocessar o nosso olhar sobre a realidade.

Todavia, o pensamento de Kayser (que a princípio se distanciava do cômico) tem de ser levado a uma nova perspectiva quando assume que o jogo com a ausência-presença de sentido naturalmente conduz as configurações do grotesco a estabelecerem uma relação com o absurdo. Assim, mesmo as obras em que a composição não revela nada da liberdade e despreocupação do riso há um pouco da travessura e brincadeira com a mistura dos domínios.

Concluindo a sua concepção de grotesco, Kayser (1986, p.161) identifica duas formas principais: o grotesco fantástico e o grotesco satírico. Reconhece a vinculação com o riso em ambas, mas estabelece principalmente que é através do absurdo que o ridículo e o risível fariam parte do grotesco fantástico. Nesse sentido, o absurdo exerceria um papel fundamental, pois, por trás da experiência do terrível e abismal, ofereceria a libertação secreta. Aqui, Kayser conduz o leitor a uma última interpretação ao afirmar que "a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo" (Kayser, 1986, p.161).

Porém, ainda é tentativa, não realização. O grotesco que concebe o terrível como alegre espantalho vencido só é possível a partir da máxima conjunção com o risível, a ponto de o efeito de estranhamento terrível ser substituído por outro em que o riso assume a frente na expressão (como podemos observar nas formas grotescas do cômico popular). Há, como veremos, uma inversão total de

perspectiva, mas se os valores são invertidos, os elementos da composição permanecem os mesmos.

Mikhail Bakhtin (1991) estabelece as bases principais do grotesco cômico e, para tanto, ao contrário de Kayser (que centra a sua análise sobre o Romantismo Alemão e o grotesco moderno dentro do Expressionismo), procura suas fontes grotescas no folclore cômico e, mais especificamente, na cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Nesta, o grotesco que encontra é aquele profundamente composto pelo risível, e que seria para o autor como que as últimas representações de uma forma de compor que foi oprimida pelo cânone moderno calcado no sério.

Nesse sentido, é importante salientar que o riso tratado por Bakthin é fundamentalmente oposto ao humor ou à sátira puramente negativa com a qual Kayser reconhece o grotesco satírico.[24] O riso das formas folclóricas é aquele amplo e ambivalente das festas populares, dos ditos jocosos, das diabruras. Ao mesmo tempo em que destrói o antigo, faz nascer o novo. Possui as características positivas e negativas, mas sempre vence o medo e o terrificante. Seguindo a mesma linha de raciocínio, para Bakthin, as partes que têm função primordial no corpo grotesco são aquelas em que ele ultrapassa os seus limites e encontra o outro corpo, com destaque para o ventre e o falo, por serem expressões da alegria na abundância e na fertilidade. Os outros elementos corporais ou estão em relação a estes, ou têm seu valor simbólico diminuído.

No rosto, por exemplo, a boca e o nariz se destacam. A boca é concebida como elemento principal, pois conduz também ao interior do ventre procriador; o nariz está ligado a uma representação do falo. Já os olhos, que a princípio revelam o caráter individual, só são de interesse do grotesco quando estão esbugalhados e se referem à tensão corporal de ações como: comer, beber, parir, morrer etc. De uma maneira geral, ao se reforçarem as partes nas quais o corpo abre-se

24 Para Kayser (1986), o cômico satírico é visto como um exagero sempre ligado à ridicularização de algo que existe e não deveria existir e, por isso, é destruidor. Contudo, o autor não reconhece o caráter ambivalente desse riso, que destrói o antigo, e que está prenhe do novo.

para o mundo, ou que podem ser dele destacadas, o que se reforça também é a ideia da incompletude da criação e do mundo em devir. Por apresentar a criação de uma forma não acabada, a mistura de domínios do grotesco é vista por Bakhtin como potencializadora do processo histórico em que a mudança e o novo se expressam na forma da fertilidade e da abundância. A junção dos contrários expressa o movimento histórico contra as formas dogmáticas, e por isso o incompleto é realçado positivamente.[25]

As imagens e a descrição da composição do corpo humano da perspectiva grotesca de Bakhtin parece ser uma síntese da estética da máscara cômica expressiva, tendo em vista o trabalho sobre a *commedia dell'arte*. Também na máscara encontramos o realce sobre a boca com o uso da meia-máscara, os olhos esbugalhados como que saltando das órbitas, os ventres inchados, as corcundas, além do destaque para o falo e corpo desarticulado. Porém, os aspectos grotescos da máscara podem ser estendidos para além da construção corporal, como veremos mais adiante.

Nas diferentes abordagens do conceito de grotesco de Kayser e Bakthin aqui esboçadas, vemos muitos dos elementos presentes na obra de Meyerhold. É claro que este, ao trabalhar a *commedia dell'arte*, entraria em contato com os aspectos risíveis da máscara. No entanto, a particularidade de sua visão está na já citada apropriação desses tipos pelo viés romântico de Hoffmann. Meyerhold consegue estabelecer a união consequente de elementos contraditórios sem temer um trabalho que visa muito mais à dissonância do que à harmonia. É dessa maneira que ele vai afirmar que "o grotesco pode ser cômico, mas também trágico" (Meyerhold apud Conrado, 1969).

---

25 A concepção de grotesco que Bakthin reconhece nas formas cômicas populares da Idade Média e Renascimento é a ideia de *imortalidade histórica coletiva*. Não há mais o medo da morte e do terrível; as imagens expressam a união do começo e do fim, da morte e do renascimento: "Pode-se dizer, para concluir, que na concepção grotesca do corpo nasceu e tomou forma um novo sentimento histórico, concreto e realista, que não é a ideia abstrata dos tempos futuros, mas a sensação viva que cada ser humano tem de fazer parte do povo imortal, criador da história" (Bakthin, 1991, p.322).

Porém, os trabalhos com máscara que se orientam em direção à *commedia dell'arte*, partindo das pesquisas de Copeau e, depois, de Lecoq, desenvolvem prioritariamente os aspectos cômicos do grotesco.

Essas pesquisas estão vinculadas a uma poética que tem por base a construção de um caráter cômico e que levam, consequentemente, à diminuição de sua força enigmática na medida em que desenvolvem uma zona de possibilidades mais conhecida para as ações que possam surgir de um caráter. O trabalho em torno do caráter cômico também produz uma alteração na relação da máscara com o teatro de bonecos, princípio destacado por Kayser e, como vimos, presente desde as formulações sobre a supermarionete de Craig. Na máscara cômica expressiva, a força externa sinistra (um mundo onde os homens automatizados não são mais eles mesmos), é introjetada na personagem a partir da formulação de um tipo fixo, que atua da mesma maneira, movido por um conjunto de ideias. Assim, o aspecto terrível na possível presença de um titereiro invisível, que comanda as ações daquele homem, é transformado em ideia fixa que move o indivíduo e, assim, desvanece o poder "suprapessoal" que impulsionaria suas ações.

A noção de "ideia fixa" presente no caráter cômico (Pantaleão, que deseja ter uma noite com Isabela, mesmo já frustrado várias vezes), ao internalizar o poder invisível que atuaria sobre a máscara, confere um sentido para o abismal (mesmo que seja o da loucura). Além disso, o conceito de "ideia fixa" é analisado por Henri Bergson (2004) como a maneira introjetada daquela rigidez mecânica que provoca o riso e que, podemos dizer, caracteriza o boneco. Por fim, o conceito de "ideia fixa" será também analisado no capítulo seguinte, como um dos elementos que definem o tipo na máscara.

O interessante nas formulações de Meyerhold é que o tipo seria apenas a primeira etapa na busca de uma estética grotesca. Para ele, numa criação artística, a estilização seria o princípio de um processo em que uma necessária esquematização ocorre, levando a certo empobrecimento do concreto, sendo este reduzido ao típico. Mas o grotesco estaria na etapa seguinte à estilização, em que ocorre a análise dos contrários:

> Ao reduzir a riqueza do mundo empírico à unidade típica, a estilização empobrece a vida, enquanto que o grotesco recusa-se a conhecer dela um único aspecto somente vulgar ou somente elevado. Mistura os opostos e acentua com o desenho as contradições. O único efeito que importa é o imprevisto, o original. (Conrado, 1969, p.94)

Isso não quer dizer que, ao privilegiar o tratamento cômico na máscara, não estaríamos estabelecendo um jogo com as contraposições características do grotesco. Além do estranhamento na união homem-boneco nunca deixar de existir (embora diminuída), no que diz respeito à união homem-animal a máscara da *commedia dell'arte* continua sendo a principal referência. Amleto Sartori, por exemplo, um dos principais mascareiros da retomada da *commedia dell'arte* no século XX, associava algumas de suas composições a animais (a máscara do Arlequim-gato, ou Arlequim-macaco).[26]

Porém, o mais interessante em Meyerhold é a maneira como consegue formular concepções sobre o grotesco que vão além do monstruoso das imagens criadas, ou dos elementos terríveis, valorizando uma construção cênica e dramatúrgica em que "o espectador passa de um plano, onde acabou de ser colocado, para outro plano com o qual não esperava" (Meyerhold apud Conrado, 1969, p.93). Vemos, portanto, o diretor trabalhar com aquela ampliação do sentido (e que poderíamos dizer também frustração da significação) que é a marca do grotesco analisado por Kayser. Esse procedimento é o mesmo que

---

26 Como veremos adiante, no trabalho de transposição que Jacques Lecoq desenvolvia na sua Escola havia também o objetivo de tentar aproximar a máscara de outros elementos da natureza para desnaturalizar o corpo do ator. Para tanto, trabalhava não só com a aproximação do homem e do animal, assim como do fogo, da terra, da árvore etc. Também Meyerhold já havia aproveitado descrições recolhidas em pesquisa (que diziam ser o andar de Pantaleão parecido com o de um peru ou de uma coruja, e o andar de Arlequim semelhante ao de um gato) para desenvolver uma série de exercícios em que a animalidade era explorada. Porém, esses exercícios (realizados no Estúdio da Rua Borandiskaia), mais do que objetivar uma proposta cênica, possibilitavam uma construção da personagem que abdicava da concepção do belo, que o movimento deveria atender em favor de uma corporalidade contraditória.

o faz valorizar a agilidade e a leveza dos números circenses (o livre jogo de associações que a construção absurda possibilita) sem deixar de lado os aspectos misteriosos e terríveis da máscara. O grotesco no teatro de Meyerhold pode ser compreendido como:

> [...] uma pesquisa do fantástico, é assim que se associam as categorias do estranho e do familiar que devem fundar o vaivém da percepção dinâmica do público, entre animado-inanimado, mecânico-vivo, real-irreal, homem-animal. (Picon-Vallin apud Aslan, 1998, p.167, tradução nossa)[27]

Com Meyerhold, o conceito de grotesco parece unir as imagens criadas pela máscara e o ator com um tipo de construção cênica ao mesmo tempo cômica e terrível. Essa ambivalência da máscara, que ultrapassa a corporalidade do tipo e invade outras áreas da construção cênica e dramatúrgica, é um procedimento interessante para se repensarem suas possibilidades expressivas no teatro contemporâneo. Assim, como programa de um novo teatro, Meyerhold conclui *O grotesco no teatro* afirmando:

> A natureza do fantástico se imporá na representação; a alegria de viver se afirmará no cômico como no trágico; o demonismo aparecerá na ironia e o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança consciente, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações; tirar-se-á o sentimental do romântico; no real, a dissonância, erigida em beleza harmoniosa, suplantará o cotidiano. (Meyerhold *in* Conrado, 1969, p.96)

27 No original: "[...] *une recherche du fantastique, c'est ainsi que s'y associent les catégories de l'étrange et du familier qui doivent fonder le va-et-vient d'une perception dynamique du public, entre animé/inanimé, mécanique/vivant, réel/irréel, homme/animal*".

3
A máscara de caracteres

O trabalho com a máscara em Jacques Copeau

Em 1912, Jacques Copeau decide criar a sua própria companhia teatral, batizada de "Vieux Colombier" (Velho Pombal). Entretanto, devido à Primeira Guerra Mundial, o trabalho é interrompido a partir de 1915. É nesse momento que Copeau parte ao encontro de artistas que, como ele, se esforçam para tornar realidade as aspirações de um novo teatro. Permanece em Florença por mais de um mês (de setembro a outubro) e frequenta assiduamente Gordon Craig em sua escola Arena Goldoni. Nessa sequência de viagens, Copeau também visita Émile Jacques-Dalcroze e Adolph Appia. Sobre seu encontro com Appia, Copeau escreve:

> Por várias vezes ele me expressa sua confiança em mim, em minha energia, em minha perseverança. Ele crê que eu seja aquele que deve realizar, mas, assim como Craig, parece não ver em mim mais do que um realizador em quem gostaria de se inspirar, e não um criador, um inventor. (Copeau apud Sicard, 2000, p.122, tradução nossa.)[1]

1 No original: "*A plusieurs reprises, il m'exprime la confiance en moi, en mon* éner*gie, en ma persévérance. Il croit que je suis celui qui doit réaliser. Mais lui aussi*

Num primeiro momento, Copeau rejeita as ideias de Craig, por lhe parecerem ir contra o trabalho do ator. No entanto, é influenciado por um projeto de visualidade da cena e valorização do corpo do intérprete em que a *commedia dell'arte* se constitui uma das principais referências. O que também impressiona Copeau na escola Arena Goldoni é o numeroso material recolhido e disposto em vitrines, com destaque para uma grande coleção de máscaras. Embora Gordon Craig tenha de fato realizado muito pouco com a máscara, seu impulso inicial fez que Copeau se dedicasse longamente à compreensão desse objeto. A máscara será para Copeau um instrumento capaz de restituir a vitalidade a um teatro que considera moribundo.

Após retornar de suas viagens, em janeiro de 1916, Copeau inicia um caderno de anotações sobre seus pensamentos e seu trabalho no Vieux Colombier. Nesse caderno encontramos algumas de suas principais ideias com relação à *commedia dell'arte*.

Jacques Copeau, assim como grande parte dos simbolistas, também buscava uma cena mais esvaziada. Livre da profusão de elementos característicos do teatro naturalista, o palco poderia então ressaltar a qualidade simbólica e sugestiva de cada elemento colocado sobre ele. Contudo, enquanto Gordon Craig (ou mesmo Meyerhold) já encontrava a teatralidade como força poética independente do texto, para Copeau, a cena deveria ser esvaziada com o objetivo principal de oferecer espaço para o real poeta do teatro: o dramaturgo. O estudo das convenções da *commedia dell'arte* (principalmente a organização dos atores no palco) era para ele uma excelente maneira de conceber a cena com a finalidade de possibilitar a máxima compreensão da história. Assim, mesmo que nas concepções de Jacques Copeau a função de dramaturgo pudesse, por vezes, misturar-se à de diretor, percebemos a valorização da fábula como principal elemento de orientação do seu projeto teatral.

---

comme Craig semble ne voir en moi qu'un réalisateur qu'il se plairait à inspirer- et non un créateur, un inventeur".

Por esse mesmo motivo, a maior frustração do projeto artístico de Copeau era a ausência de um grande autor capaz de compreender as suas propostas e compor a obra-prima que seria levada ao palco. Assim, apesar do alto número de novos trabalhos no seu repertório, o Vieux Colombier ainda não havia descoberto um escritor da proporção que Copeau almejava. Embora prezasse Shakespeare e Molière, o que ele realmente queria era um autor que representasse para o seu teatro o mesmo que Tchekhov representou para o teatro de Stanislavski. Assim, como um novo Molière não parecia iminente, Copeau retornou à forma que havia sido vital no aprendizado desse dramaturgo: a *commedia dell'arte*. A ideia de uma comédia improvisada servia aos objetivos de Copeau como uma técnica de trabalho em que o jogo dos atores e os improvisos geravam temas, situações e caracteres que antecediam a construção do texto dramático. Copeau inverteu o processo de criação do espetáculo, privilegiando o trabalho com os atores na criação de caracteres-tipos.

Hoje, esse plano de trabalho em que o improviso antecede o texto nos parece plenamente possível nos diversos processos colaborativos de construção de um espetáculo a que estamos acostumados. Todavia Copeau, em sua época, irá sofrer novamente com a falta de autores disponíveis a compreender tal projeto, o que originou uma sucessão de pálidas distorções de sua ideia.[2] O que Copeau almejava era uma dramaturgia mais próxima à rusticidade das Atelanas ou a Aristófanes, que aliava o pleno desenvolvimento da fábula ao jogo potente entre os atores.

Cada vez mais próximo da *commedia dell'arte*, Copeau também previa o risco de se encaminhar para o amadorismo ao se apaixonar por uma forma de teatro esquecida. Ele reconhecia que deveria estudar a maneira de fazer teatro dos comediantes italianos, aprender com sua história e o desenvolvimento de sua técnica de improvisação, mas o que objetivava era criar uma nova comédia improvisada, utilizando-se de tipos e conteúdos contemporâneos. Nesse sentido,

---

2 Como, por exemplo, a parceria com Roger Martin du Gard em *Le testament du Père Leleu* ou com René Benjamin em *Il faut que chacun soit a sa place* etc.

Copeau afirmava que o seu interesse pela *commedia dell'arte* se devia ao fato de ser necessário um novo estudo sobre ela para gerar caracteres modernos da mesma grandeza dos de Molière. A intenção de criar caracteres contemporâneos será um projeto que acalentará por toda a vida, tendo influenciado tanto a organização das matérias de sua futura Escola quanto os objetivos visados no retiro de sua trupe para Borgonha. Para tentarmos compreender o que seriam esses caracteres contemporâneos, vale ressaltar que Copeau considerava como máxima realização daquilo que almejava a personagem Carlitos, de Charles Chaplin.

Não obstante, a preocupação em desenvolver novos caracteres se aliava, em Copeau, à capacidade de trabalhar o ator com uma visão incisiva, procurando lutar contra aquilo que considerava uma interpretação cabotina, ou seja, repleta de maneirismos artificiais. Os novos caracteres teriam que surgir de uma maneira viva, a partir do trabalho de improviso. Tal perspectiva contribuiu para revitalizar a máscara, considerando-a uma linguagem sensível e complexa, mesmo no tratamento de um universo estilizado.

Portanto, se num primeiro momento Copeau privilegiava claramente os elementos da fábula no tratamento de um espetáculo, é através do trabalho do ator (tanto no jogo quanto na visualidade corporal) que concebe uma abertura potente para a afirmação da cena. Nesse mesmo sentido está o apreço de Copeau por todos os tipos de entretenimentos populares contemporâneos. Estes acabarão por reforçar sua compreensão do jogo dos atores e do improviso. Assim, em 27 de outubro de 1920, ele escreve no programa do espetáculo *O ciúme de Barbuillé*, uma farsa de Molière:

> Cada vez que revivíamos Molière, encontrávamos novo prazer nele. Nesse sentido pode-se dizer que esta pequena farsa nos ensinou muita coisa ao nos incitar a renovar, alterar e matizar nossa interpretação sobre dado assunto. E, talvez por isso, vimo-nos começando a explorar um gênero cômico bem conciso e livre que, ao dar pleno espaço a essas fantasias inventivas, algum dia iria possibilitar a ele redescobrir um pouco da alegria profissional que já

não se vê senão nos palhaços de circo ou nas fantasias do *music-hall*. (Rudlin, 1991, p.151, tradução nossa)[3]

Copeau vai afirmar que pode haver diversão sem arte, mas não arte sem diversão. Entende que tal diversão não deve ocorrer apenas entre o palco e a plateia, mas também entre os próprios atores que jogam em cena, dando grande importância à coletividade e à irmandade no trabalho teatral. Além disso, percebemos como uma passagem natural que, na falta de um autor, Copeau privilegie o jogo da *commedia dell'arte* e o improviso entre os caracteres-tipos. Essa sua compreensão da primazia do ator em um espetáculo se estende aos poucos até mesmo àqueles improvisos que se apresentam na forma de "cacos" com que um ator sempre se coloca diante de um texto. Com esses "cacos" o ator estaria seguindo uma tendência profissional ao defender seu território através do improviso, e tentando ganhar novamente um espaço na presença dominante do escritor.

> O hábito da improvisação devolverá ao ator a flexibilidade, a elasticidade, a verdadeira vida espontânea da palavra e do gesto, a verdadeira percepção do movimento, o verdadeiro contato com o público, a inspiração, o fogo e a ousadia do comediante. (Rudlin, 1991, p.153, tradução nossa)[4]

Dessa nova perspectiva, só o improviso poderá tornar a palavra e o gesto vivos novamente. A partir de então, Copeau propõe colocar

---

3 No original: "*Each time we revived Molière, we found new delights in it. In this sense it can be said that this little farce taught us a great deal by inciting us to renew, vary and shade our interpretation on a given subject. And, perhaps because of it, we found ourselves starting to explore a very summary and free comical genre which, by giving full reign to this inventive fantasies, would some day make him rediscover a little of the professional joy that we no longer see except with the circus clowns or music-hall fantasies*".

4 No original: "*The habit of improvisation will give back to the actor the suppleness, the elasticity, the true spontaneous life of the word and the gesture, the true feeling of the movement, the true contact with the public, the inspiration, the fire and daring of the jester*".

a literatura de lado e deixar-se apenas estar no palco em meio aos atores. No entanto, a importância do texto poético não desaparece de seu teatro. Como ficará mais claro adiante, a exploração do corpo e da improvisação com o intuito de despertar a vivacidade do ator era entendida como uma etapa do trabalho em direção à plena expressão das palavras.

Contudo, nos trabalhos do Vieux Colombier, a dedicação ao ator proposta por Copeau necessitava ultrapassar somente o espaço de ensaio. Ao conceber sua trupe, desde o início da primeira temporada, como um laboratório para pesquisar o novo teatro, fica claro que para o diretor a ideia de uma Escola e a ideia de teatro sempre estiveram unidas. Assim, o projeto de criação de uma pedagogia para o ator será um dos pontos a moldar certas especificidades do trabalho de Copeau com a máscara.

Porém, apesar de a criação de uma Escola estar nos seus projetos desde o início de seus trabalhos no teatro, diversos empecilhos materiais se interpunham à realização desse sonho. De fato, a existência concreta da Escola se deveu à ousadia dos esforços de sua principal colaboradora, Suzanne Bing. Uma noite, na saída do teatro, Copeau clama novamente pela necessidade de uma Escola, ao tentar explicar um movimento para um ator. Suzanne Bing decide realizar o projeto, ainda que modestamente, através dos meios possíveis, sem haver estabelecido um programa e sem outra ambição que não apenas iniciar o trabalho (Sicard, 2000, p.122). Em junho de 1919, uma improvisação de quatro cenas curtas, brincadeira sobre a palavra saltimbanco, é oferecida a Copeau. É assim que a École du Vieux Colombier passa a existir.

Após um período tateante (de dezembro de 1920 a junho de 1921), a Escola é perfeitamente organizada, através de um programa ambicioso e um regulamento preciso, e funcionará até 1924. Conforme o programa estabelecido em 1921, a formação escolar durava três anos e incluía dicção, música, dança clássica, mímica, declamação e máscara – esta desempenhando uma função extremamente importante na formação do ator –, dentre as principais disciplinas da Escola.

Os irmãos Fratellini, palhaços do circo Medrano, cujo trabalho Copeau admirava, contribuíam com sua experiência e uma possível aproximação da *commedia dell'arte* em aulas semanais no circo. A intenção era revitalizar o jogo, a agilidade e a atenção dos atores por meio do estudo de gagues típicas. Esse estudo não constituiu, todavia, o principal uso da máscara na École du Vieux Colombier.

Assim como outros diretores modernistas (Meyerhold, Vakhtangov, Dullin e mesmo Stanislavski), Jacques Copeau também estava convencido da importância que os exercícios físicos, incluindo os esportes, tinham em sua Escola. O objetivo não era transformar o ator em um virtuose do corpo, um atleta ou um acrobata, mas fazê-lo tomar consciência das suas possibilidades expressivas, que deveriam estar à sua disposição e cuja maior parte ainda não havia sido explorada. A real intenção, pois, seria oferecer condições ao ator para passar de intérprete-executor a criador. Para tanto, pretendia-se trabalhar "uma educação total, não somente cultivando seu espírito, estimulando sua imaginação, mas também aumentando e multiplicando sua flexibilidade corporal através da ginástica, da mímica, do ritmo e da dança". (Copeau apud Marinis, 1995, p.135, tradução nossa).[5] Afinal, tornar o ator mais flexível (física e subjetivamente) serviria também para conduzi-lo às formas do jogo infantil, uma maneira possível para a erradicação dos clichês[6] (Rudlin, 1991, p.152).

---

5 No original: "[...] *une* éducation *totale, non seulement en cultivant son esprit, en stimulant son imagination, mais aussi em augmentant et multipliant sa souplesse corporelle par la gymnastique, le mime, le rythme et la danse*".

6 Assim como a de outros artistas modernistas, a filosofia de Copeau se baseava na ideia de que na moderna sociedade industrial o corpo estava atrofiado. Partilhava, portanto, de certo "primitivismo" (em outras palavras, de um desejo de retornar a um estado imaginário de simplicidade). Após rejeitar a euritimia de Dalcroze, Copeau abraça o método da "ginástica natural" de George Hébert, um teórico que revolucionou a abordagem da educação física na Europa no início do século XX. De acordo com ele, um dos principais resultados da alienação corporal nas sociedades industriais era que, com o amadurecimento, o desenvolvimento muscular se tornava limitado, constrangido e deformado. Em consequência, perdia-se o instinto para jogar e, portanto, a expressividade e habilidade criativa. Assim redescobrir o instinto infantil para brincar era, para Copeau, um dos objetivos mais importantes do treinamento criativo do ator.

E qual a maneira de fazer isso? Como conduzir o ator a uma condição de liberdade criativa e autenticidade expressiva através do trabalho corporal? A resposta à questão foi encontrada frequentemente na ideia de obrigar o ator a se exprimir sozinho, sem palavras ou, no máximo, com palavras inventadas por ele próprio. É nesse sentido que a máscara oferecia ao trabalho uma ferramenta que forçosamente levava à valorização do corpo como possibilidade expressiva.[7]

No início, a máscara utilizada para alcançar essa neutralidade de expressão fisionômica era apenas um véu colocado sobre o rosto. Depois, a continuidade dos trabalhos sugeriu um novo instrumento, com a criação de uma máscara dita "nobre" ou "máscara calma", antecessora da "máscara neutra" de Amleto Sartori.[8] A máscara nobre era construída a partir da técnica do papel machê, visando um formato semelhante a algumas máscaras do teatro Nô.

Aos exercícios com máscaras, os jovens alunos da Escola davam nomes diversos: "máscaras", simplesmente, "jogo mascarado", mas também "mímica". Segundo Lebhard (apud Marinis, 1995, p.138), a decisão de Copeau de fazer o aprendiz colocar a máscara foi ao mesmo tempo o gesto que fez nascer o mímico moderno. Por isso a máscara e a mímica sempre estiveram conectadas ao possibilitar a construção da expressão do ator através da ênfase no trabalho corporal.

No entanto, o conhecimento e a experiência do corpo humano na École du Vieux Colombier não era um fim em si mesmo, sendo essa a principal diferença entre Copeau e seu antigo aluno Decroux. Como já apontamos anteriormente, para Copeau o estudo do corpo e da mímica não era mais do que uma passagem para o aprimoramento do teatro falado. Seu objetivo principal era fazer algo para

7 A subtração temporária do texto que se encontra muito claramente, mas através de procedimentos diversos, em quase todas as novas experiências de pedagogia teatral da primeira metade do século XX será uma das heranças de Copeau para os trabalhos de Lecoq, que veremos a seguir.

8 A primeira máscara neutra, confeccionada por Amleto Sartori a pedido de Lecoq, foi feita tendo como modelo o rosto de Copeau, por ser considerado um rosto extremamente belo.

que a palavra pudesse voltar a ser justa e sincera, enquanto Decroux invertia este processo:

> Não tardei a pensar que essa ordem casual de duas artes em questão deveria ser invertida: ao invés de ver em nossa mímica uma preparação para o teatro com fala, vi neste uma das preparações para a nossa mímica: ele se revelou o mais difícil na prática. (Copeau apud Marinis, 1995, p.133, tradução nossa)[9]

A tendência em transformar os meios em fins é recorrente entre os artistas e grupos saídos da experiência da École du Vieux Colombier, a começar pelos próprios Copiaux. Alguns de seus espetáculos tinham aos olhos de Copeau o defeito de ser, nas montagens de cenas, uma expressão direta de técnicas escolares. Isso, consequentemente, fazia com que tais cenas estivessem a meio caminho entre a demonstração e o espetáculo. O fato é digno de nota, uma vez que podemos observar seu desdobramento na máxima exploração da técnica como efeito cênico, em alguns trabalhos posteriores com máscara.

Sabemos que um dos motivos da utilização da máscara em cena vislumbrado por Craig era a maneira pela qual ela estabelecia, por meio do uso da técnica, também uma linguagem dos gestos. No entanto, quando a máscara se transforma em instrumento pedagógico voltado em primeira instância para a valorização do corpo e do gestual, esses elementos correm o risco de serem supervalorizados, aproximando o estudo cênico do desempenho espetacular. É por isso que Copeau não podia aceitar sem reservas aquilo que lhe parecia gratuito e fora de lugar no que diz respeito à mímica e à plástica do movimento em alguns trabalhos.

Entretanto, mesmo que as afirmações contrárias a toda espécie de culto à técnica e a qualquer especialização separatista fossem

9 No original: "*Je ne tardais guère à penser que cet ordre casuel de deux arts en question devait être inversé; au lieu de voir dans notre mime une des préparations au théatre parlant, je vis dans ce dernier une des préparations à notre mime: celui-ci s'étant, à l'épreuve, révélé le plus difficile*".

sempre predominantes em Copeau, existia, de fato, um dualismo subjacente na organização da Escola. Esse dualismo basicamente se dividia entre uma educação técnica e uma iniciação dramática.[10] Sua origem talvez estivesse na própria forma de Copeau compreender o teatro, pois, apesar de lutar contra a interpretação cabotina, também estava interessado em fornecer ferramentas para a máxima comunicação do ator com a plateia.[11]

A respeito do elemento mais técnico que se desdobrava no trabalho da máscara, Copeau escreve para o jornal *La Nación* de Buenos Aires, em julho de 1937:

> Nós fizemos da mímica a base da instrução do ator, que deve ser sobre a cena acima de tudo um ser que age, uma personalidade em movimento. Ampliamos esse método para que o ator aprendiz possa ser capaz de figurar toda emoção, todo sentimento e mesmo todo pensamento através da atitude, do gesto e do movimento. Sem a ajuda da palavra. Nossa Escola não foi outra coisa, durante muito tempo, que uma escola de figuração nos seus princípios e nas suas pesquisas. (Copeau apud Sicard, 2000, p.125, tradução nossa)[12]

---

10 Marco de Marinis (1987) afirma que Copeau, nos anos de 1920, não é totalmente estranho a essa tendência que faz a cena derivar de exercícios. Se de um lado a educação técnica não tem outro objetivo senão a unidade da arte dramática e o ensinamento que deve formar a sua prática, de outro Copeau parece admitir que a formação progressiva a que aspira se especialize e se desenvolva em direção ao drama mudo.

11 Analisando o trabalho de Copeau e Stanislavski, percebe-se que a luta contra o ator cabotino em cada um ganha dimensões específicas. Ambos os ensinamentos se fundavam sobre uma ética e sobre princípios morais, sobre uma concepção quase religiosa da vocação do teatro. Contudo, Copeau, nos seus trabalhos de laboratório, está sempre interessado na comunicação com o público, enquanto Stanislavski se dedica principalmente ao ator.

12 No original: "*Nous avons fait de [la mimique] la base de l'instruction de l'acteur qui doit* être *sur la scène par-dessus tout un* être *qui agit, une personnalité en mouvement. Nous avons poussé assez loin cette méthode pour que l'apprenti comédien arrive à* être *capable de figurer toute* émotion, *tout sentiment et même toute pensée par l'attitude, le geste et le mouvement. Sans l'aide de la parole. Notre* école *n'a pas* été *autre chose, pendant longtemps, qu'une* école *de figuration dans ses principes et dans ses recherches*".

Seguindo essa orientação figurativa, no primeiro ano de estudo, depois de já estarem mais bem familiarizados com a máscara nobre, os alunos do Vieux Colombier a utilizavam, entre outras coisas, para exercícios de mímica alegórica. Os temas para essas improvisações eram alguns estados que o ator necessitava aprender a comunicar, como a fadiga, a fome, o medo etc. Os exercícios constituíam a base dos improvisos nos anos seguintes e foram, mais tarde, retomados também nos trabalhos dos Copiaux.[13] Além disso, ao final do primeiro ano da Escola, os alunos começavam a trabalhar com improvisações em grupo sobre os movimentos não humanos e sobre personagens-tipos da nova comédia vislumbrada por Copeau.

No prospecto para o segundo ano da Escola, em 1922-1923, com o nome de "Ensino dramático" (Jacques Copeau e Suzanne Bing como professores), o trabalho da máscara é mencionado juntamente a uma lista de outros temas. As máscaras serão utilizadas para os exercícios de expressão dramática, mas também no que diz respeito a sua fabricação. Outro ponto digno de nota desse prospecto é a citação de duas peças de Nô para as leituras dramáticas feitas por Copeau.

É interessante notarmos a inclusão da confecção de máscaras no prospecto da Escola. Na temporada de 1921-1922, alguns estudantes já haviam feito as suas próprias máscaras para atuarem no coro de demônios no espetáculo *Saul*, de André Gide. Nesse mesmo período, Copeau vislumbra a possibilidade de os alunos aprenderem não só pelo jogo da máscara, mas também através de sua própria construção. Talvez porque o tatear dos dedos sobre a argila possibilitasse

13 Em 1924, Copeau visitou e alugou o castelo de Morteuil com o intuito de levar para lá a Escola. Passou a companhia do Vieux Colombier à Louis Jouvet e partiu para a Borgonha em outubro do mesmo ano. O retiro na Borgonha é primeiramente uma espécie de laboratório, que deveria funcionar como um prolongamento da Escola. Mas, por razões financeiras, Copeau foi obrigado a renunciar a seu projeto em fevereiro de 1925. Alguns daqueles que o seguiram até a Borgonha resolveram permanecer com ele em Pernand-Vergelesses (de 1925 a 1929) e passaram a ser chamados pelos habitantes locais de Copiaux. Dentre eles, um pequeno núcleo retornou mais tarde a Paris e constituiu, em 1931, o Teatro dos Quinze.

aprofundar o conhecimento do homem e da fisionomia da máscara que se revelaria.

No terceiro e último ano, os aprendizes se engajavam em desenvolver pesquisas sobre a mímica, a máscara, a voz, o *grammelot* e novamente personagens-tipos, só que agora com o suporte de exercícios mais complexos e de roteiros mais longos. Nesse verdadeiro laboratório que era a Escola, Copeau tratava de não colocar os jovens atores prematuramente em cena. Apenas como exercício os atores poderiam participar de figurações, como na peça *Saul*. No entanto, no terceiro ano, os jovens alunos foram enfim autorizados a apresentar em público dois exercícios finais que acabaram por coincidir com o fechamento definitivo da Escola: *Kantan* (espetáculo baseado no Nô) e uma montagem de exercícios e números apresentada dois meses depois.

Jacques Copeau e Suzanne Bing não tinham mais do que fontes literárias para trabalhar o Nô. Nenhum dos dois jamais havia visto representações, nem tido algum tipo de instrução ou falado com alguém que tivesse domínio dessa experiência. Portanto, suas ideias nesse terreno eram ainda rudimentares, o que possibilitou, em contrapartida, o surgimento de uma nova maneira de abordar esse teatro de máscaras (como ficou claro na já citada criação da máscara nobre). Além disso, apesar da falta de conhecimento prático, seus estudos literários deram a eles coragem para seguir em uma direção que consideravam importante. O interessante é que, alguns anos depois, quando Copeau enfim assistiu a uma representação de Nô, descreveu-a com o mesmo prazer e entusiasmo que o espetáculo *Kantan* realizado na Escola.

A apresentação de *Kantan*, assim como o outro ensaio antológico representado pelos alunos e muito pouco conhecido, foi para Copeau uma das riquezas secretas da produção do Vieux Colombier.[14] Segundo relatos recolhidos por Marco de Marinis (1987), nesses

14 Alguns anos mais tarde, no início da Comédie de Saint-Etienne (1946-1951), Jean Dasté e Marie Hélène Dasté, inspirados por essa representação memorável, representam dois espetáculos de teatro Nô adaptados por Suzanne Bing. Lecoq participará dos desenvolvimentos desses trabalhos, o que marcará consideravelmente o seu pensamento.

espetáculos os alunos montaram composições mímico-vocais, provavelmente as mais representativas do estilo e do desenvolvimento da Escola, antecipando o trabalho que o grupo perseguiria em seguida em Borgonha.

Quando Copeau se retira para Borgonha, em 1924, a École du Vieux Colombier deixa de existir. No entanto, a famosa trupe dos Copiaux, formada em sua maioria por antigos alunos, afirma o êxito da antiga empreitada. Em Borgonha, Copeau e seus atores começam a desenvolver uma concepção de teatro popular que novamente terá a máscara e a *commedia dell'arte* como fonte de inspiração.

Segundo David Bradby (1995, p.69), Copeau, em seu livro *Le théâtre populaire*,[15] escrito em 1941, nega a existência de um repertório popular em seu tempo. Como proposta de elementos necessários para construir esse repertório, relembra a sua própria experiência em Borgonha, de 1925 a 1930. Ao relatar essas experiências, fala de reações calorosas de um público simples que em sua maioria não tinha nenhum conhecimento anterior de teatro. Destaca que o que agradava a este público era:

> [...] uma composição de verdade e poesia. Um quadro variado de seus caracteres, de seus trabalhos e de seus dias, uma imitação ligeira de suas maneiras e de sua linguagem, que mostrasse que nós tínhamos nos dado ao trabalho de observá-los e que nós os conhecíamos. (Copeau apud Bradby, 1995, p.67, tradução nossa)[16]

15 Com esse livro, Copeau se tornou importante para a evolução do teatro popular na França. Sua herança no pós-guerra teve efeitos no teatro de Roger Planchon, Jean Vilar e Ariane Mnouchkine. Ao mesmo tempo, a partir da descoberta da obra de Bertolt Brecht e do pensamento suscitado a partir de 1954 na revista *Théâtre Populaire*, Copeau passa a ser contestado. O fato é que, ao visar um teatro popular para a reconstrução da França, Copeau preza uma arte que possibilite a congregação da nação. Sua concepção de teatro popular não possui nem a luta de classe nem a reivindicação. É, ao contrário, um teatro de união e regeneração. A partir de 1968 o teatro popular na França irá se definir em termos políticos e condenará essa concepção de Copeau (Bradby, 1995, p.68).

16 No original: "*un composé de verité et de poésie. Un tableau varie de leurs caractères, de leurs travaux et de leurs jours, une imitation légère de leurs manières et*

Essa ideia o levará, no final de seu livro, a recomendar uma redescoberta da *commedia dell'arte* ajustada aos tipos e à sociedade contemporânea. Como observamos até aqui, trata-se de um projeto sempre invocado por Jacques Copeau, mas que ele nunca conseguirá colocar totalmente em prática. Sendo assim, resta-lhe a valorização dos elementos que considera essenciais na *commedia dell'arte* para fomentar um projeto de teatro popular, que são simplicidade e vigor: "Impossível conceber uma forma mais direta, vigorosa, popular do que a comédia [...] Meditando sobre essa simplicidade, rusticidade, parece-me que nela há também um ponto de partida para o espírito de renovação" (Copeau apud Bradby, 1995, p.70, tradução nossa).[17]

Esses não são, porém, os únicos princípios de um teatro popular que Copeau almeja. Ele, propõe também um "teatro para um grande número, acessível a todos pela natureza de seu repertório e pelo baixo custo dos ingressos. Teatro de cultura. Teatro de fé" (Copeau apud Badby, 1995, p.69, tradução nossa).[18]

No entanto, tais concepções de um teatro popular e coletivo, encontradas no livro *Le théâtre populaire* (escrito no primeiro ano da ocupação alemã na França), fazem parte de uma reflexão de Copeau posterior aos trabalhos realizados em Borgonha. Em 1925, o que Copeau pretendia era apenas que um grande companheirismo entre os atores fizesse nascer algo novo e interessante. É nesse período que encontramos os mais importantes registros sobre o modo de Copeau conceber o trabalho da máscara em sua trupe, um prolongamento dos estudos realizados na École du Vieux Colombier.

Para o empreendimento, Copeau escolheu seis ou oito atores mais capacitados de sua companhia, o que nos revela também as qualidades que espera de um ator que vá trabalhar com a máscara:

---

de leur langage, qui montra qu'on s'était donné la peine de les observer et qu'on les connaissait".

17 No original: "*Impossible de concevoir une forme plus directe, plus vigoureuse, plus populaire de la comédie.[...] Dans la méditation de cette simplicité, de cette rusticité, Il me semble qu'il y a aussi un point de départ pour l'esprit de rénovation*".

18 No original: "*Théâtre pour le plus grand nombre, accessible à tous par la nature de son répertoire et le bon marché des places. Théâtre de culture. Théâtre de foix*".

"o mais alerta, o mais confiante e o mais compatível um com o outro" (Rudlin, 1991, p.153, tradução nossa).[19] Esses atores passaram a se concentrar exclusivamente sobre o improviso. Tendo como exemplo as antigas trupes italianas, a alegria e o companheirismo são as fontes do trabalho sobre a *commedia dell'arte*. Cada ator cria um caráter para a nova comédia e faz dele a sua propriedade, alimenta-o de sua própria substância, identifica a sua personalidade com a desse caráter e oferece a ele, não só a sua própria constituição (habilidades externas e particularidades físicas), mas também sua maneira de sentir e de pensar, o seu temperamento.

Copeau deixa claro que o que pretende não são caracteres morais, simbolizando um aspecto da alma, uma paixão humana ou uma classe social, mas os netos de Pierrô e Arlequim (Rudlin, 1991, p.154): caracteres inteiros tanto no jeito de ser como na aparência, absolutamente novos retratos e composições, muito pouco parecidos com aqueles da *commedia dell'arte*. Caracteres com uma ampla extensão humana e social, capazes de ajustar suas atitudes a uma infinidade de combinações dramáticas, de uma farsa grosseira e somente divertida ao drama rígido.

Nos trabalhos dos *Copiaux,* os caracteres poderiam mudar de expressão sem mudar os elementos fixos de seu temperamento ou a sua aparência, ficando de acordo com o roteiro que deveriam desempenhar somente com uma pequena alteração no figurino ou acrescentar um acessório. Copeau parece ter uma compreensão intuitiva de que a máscara possibilita uma construção que organiza ao mesmo tempo elementos mais rígidos e outros mais flexíveis de uma figura, como veremos adiante.

Os exaustivos estudos e improvisos direcionados por Copeau tinham seu início na criação de um caráter a partir de uma máscara, e só posteriormente era desenvolvido um roteiro que se adaptasse às figuras construídas. Assim, Copeau foi criando uma maneira de condução dos ensaios que acabou por repercutir em diversos

---

19 No original: *"the most alert, the most confident and the most compatible with one another"*.

artistas interessados em trabalhar com a máscara ao longo do século XX. Um dos procedimentos mais recorrentes para a construção de caracteres era o encontro e a provocação dos atores por um diretor, o qual orientava os improvisos: "No começo eu interpreto o papel do poeta em frente desses jogadores. Essa nova coisa nasce de mim. Eu sei sua origem e seu desenvolvimento anterior [...]. Eu proponho os caracteres e depois o roteiro" (Copeau apud Rudlin, 1991, p.154, tradução nossa).[20]

Os atores improvisavam constantemente, mas não repetiam o mesmo roteiro muitas vezes. Procuravam ensaiar sob qualquer pretexto, enquanto andavam ou comiam, e assim preparavam os seus papéis para qualquer eventualidade.

> Nós nos tornamos os nossos papéis e nos confrontamos com os de nossos colegas, e então começa a formação de um trabalho colaborativo. Rapidamente, os caracteres se desenvolvem inteiramente sem mim; eles escapam de mim inteiramente. Enredos são criados a partir deles mesmos um depois do outro. Meu único papel em relação a eles é o de crítico. (Copeau apud Rudlin, 1991, p.154)[21]

Para falar da identificação do ator com a máscara representada, Copeau frequentemente traçava um paralelo com o jogo de crianças brincando, no qual (quando bem realizado), ocorre tal vínculo com a ficção que as impede de sair. Copeau propunha que a identificação com o caráter é a primeira condição para a criação no improviso com máscaras. Essa identificação elevada ao máximo aproxima o jogo da máscara a um modelo de teatro dramático e, ao mesmo tempo,

---

20 No original: "*At first I play the hole of the poet in front of these jesters. This new things springs from me. I know its origin and its early development [...] I propose the characters and then the scenario*".

21 No original: "*We become our roles and we confront it with those of our comrades, thus binging the formation of a collaborative work. Soon, the characters develop entirely without me; they escape from me completely. Scenarios are created one after the other from within them-selves. My only role in relation to them is that of critic*".

conserva uma visão quase mística dessa fusão. Nas palavras de Copeau, a máscara "[...] simboliza perfeitamente a posição do intérprete em relação à personagem, e mostra em que sentido uma fusão se opera entre um e outro" (Copeau apud Borgal, 1960, p.127).

Se em uma construção dramática ideal não devemos perceber a presença do autor, que apenas institui a conversação, essa ausência de mediação também ocorre em relação ao trabalho do ator. Numa construção dramática idealizada, em nenhum momento devemos perceber a relação que existe entre o ator e a figura representada. O ato de representar torna-se uma identificação absoluta entre ator e personagem, constituindo "o homem dramático" (Rosenfeld, 2002, p.31).

No caso da máscara, essa qualidade do "homem dramático" é potencializada, uma vez que o caráter construído não "vive" somente naquela cena, mas se adapta a todas as situações em que é colocado. Portanto, por ser uma representação independente de uma só fábula, a máscara aproxima-se ainda mais de um ser autônomo movido pelas próprias vontades, como se outra "entidade" se mesclasse à personalidade do ator. O trabalho de construção pode ser percebido em algumas escolhas, na extrema qualidade técnica e nos elementos do jogo, mas essa construção está sempre a serviço de uma coerência interna regida pela fusão máscara-ator. Na verdade, para Copeau a máscara era o instrumento que conduzia ou permitia tal fusão.

Chegamos a um ponto importante na proposta de Copeau, o trabalho com a máscara: embora tenhamos observado que o uso desse objeto servia para possibilitar a construção de uma nova dramaturgia e tornar o corpo mais expressivo (conduzindo até mesmo ao exagero da técnica), havia também intenção de utilizá-lo como um instrumento para ensinar aos alunos uma maneira de entrar em contato com outro universo, que necessita ser revelado. A ideia de possessão também estava presente nos pensamentos de Jacques Copeau. Isso fica claro no seguinte trecho, extraído de um texto redigido ainda para a organização do Vieux Columbier, na abertura da temporada de 1920-1921: "No momento em que ele [o ator] se exprime, a paixão ou o movimento dramático de que ele é o intérprete deixam de ser para ele objeto de estudo, mas não deixam de

ser objeto de consciência. Ele os dirige, mas está possuído" (Copeau apud Leabhart, 1995, p.147, tradução nossa).[22]

Nesse sentido, colocamo-nos ao lado de Thomas Leabhart (1995, p.145), compreendendo que seríamos por demais reducionistas ao entender a ideia de possessão nos trabalhos de Copeau apenas como a ativação de uma energia "extra cotidiana" e que, na falta de conceitos apropriados em seu tempo, levaria o diretor a adotar alguns termos místicos para o seu trabalho. Não devemos esquecer que Copeau, mesmo na década de 1920, era um antigo conhecedor de teatro e que tinha também na base de suas ideias toda a concepção místico-religiosa do teatro simbolista. Portanto, é natural que essa intensidade do trabalho não só fosse mesmo compreendida como mística como também objetivasse servir a uma "viajem espiritual". Ao utilizar a máscara nesse processo, Copeau compreendia que coexiste com sua capacidade técnica e pedagógica uma força ritualística que não deve ser ignorada. Assim, em seus escritos e descrições de trabalho, como professor ou encenador, constantemente aparece a importância da máscara como ferramenta de mediação para o que está do outro lado.

É importante salientar que os exercícios de máscara, que hoje nos parecem normais, eram novos e revolucionários na época de Copeau. Por isso, é realmente incrível que esses atores, num país ocidental em que predominam a razão e a clareza, tenham descoberto um instrumento xamânico como a máscara para ajudá-los a atingir uma sinceridade e presença na sua interpretação. Para esses desbravadores, a impressão causada pelo uso da máscara exerceu extremo impacto. Jean Dasté, um dos primeiros alunos de Copeau a trabalhar com a máscara nobre, dizia ser habitado por ela e ter experimentado momentos de delírio em sua companhia. Ainda na École du Vieux Colombier, descreve a experiência da seguinte maneira:

22 No original: "*Au moment où Il s'exprime, la passion ou le mouvement dramatique dont Il est l'interprète ont céssé d'*être *pour lui objet d'*étude *mais n'ont pas céssé d'*être *objet de conscience. Il les dirige, mais il en est possédé*".

> Com a máscara é impossível trapacear. Assim que nós tentávamos exprimir um sentimento ou uma emoção, se não nos sentíamos carregados por uma força interior, sabíamos que não estávamos lá. Todo gesto fabricado era uma nota falsa. O uso da máscara nos ensinou também a ser sinceros. (Dasté apud Leabhart, 1987, p.145, tradução nossa)[23]

Essa força interior transporta o ator mais longe do que a simples exploração física. Esse "mais longe" é o ponto principal para Thomas Leabhart, segundo o qual, ao se ler os textos dos discípulos de Copeau, é impressionante a quantidade de metáforas utilizadas para falar de certo estado ideal (mental e físico) para o comediante. No entanto, Copeau também se esforça para providenciar os conceitos que pretendia fundamentar essa experiência teatral radical. Na sua introdução ao *Paradoxo do comediante*, de Dennis Diderot, descreve assim a relação entre o ator e o seu papel:

> Vocês dizem de um ator que entra no seu papel que ele se coloca na pele de uma personagem. Isso não é exato, é a personagem que se aproxima do ator e que lhe pede tudo de que necessita para existir e que pode substituir a sua pele. Não basta ver bem uma personagem, ou compreendê-la bem, para estar apto a transformar-se nela. Não é suficiente nem mesmo possuí-la bem para lhe dar a vida. É necessário ser possuído. (Copeau apud Leabhart, 1995, p.147, tradução nossa)[24]

---

23 No original: "*Avec le masque, Il est impossible de tricher. Lorsque nous essayions d'exprimer un sentiment ou une* émotion, *si nous ne nous sentions pas portés par une force intérieure, nous savions que nous n'y* étions *pas. Tout geste fabriqué* était *une fausse note; le port du masque nous apprit aussi à* être *sincères*".

24 No original: "*Vous dites d'un comédien qu'il entre dans son rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Cela n'est pas exact, c'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont Il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu le remplace dans sa peau. Il ne suffit pas de bien voir un personnage, ni de le bien comprendre, pour* être *apte à le devenir. Il ne suffit même pas de le bien posséder pour lui donner la vie. Il faut en* être *possédé*".

Porém, ao mesmo tempo que Copeau parece valorizar um esvaziamento do ator para "receber" a personagem, de outro lado reconhece um aumento de suas capacidades, um sentido de clareza, uma impressão de poder dominar a situação. Alguns atores não falam somente de ultrapassarem a si próprios, da impressão de poderem fazer qualquer coisa, falam também do desdobramento de si, ou seja: de um sentimento de afloramento, de se tornarem seus próprios mestres. Jean Dasté continua suas considerações dizendo que se é muito consciente durante o delírio. Cita ainda um episódio que, embora não tenha acontecido com a máscara, é muito revelador da relação ator-personagem desenvolvida pelos alunos de Copeau:

> Uma bela noite, em turnê, durante minha grande cena de amor, sem estar mais preparado do que o de hábito, eu me senti de repente mestre de minha voz, de minha elocução, de meus gestos, mestre, sem querer. Eu podia prolongar um movimento, um silêncio, uma entonação. Eu me encontrava em outro tempo, outro espaço, outra dimensão. A cena terminou e, possuído por uma alegria imensa, cheguei ao camarim iluminado. Jacques Copeau me esperava. Ele me tomou nos seus braços, me abraçou e me disse: "esta noite você atuou". (Dasté apud Leabhart, 1995, p.153, tradução nossa)[25]

Aos poucos, Copeau e seus alunos começaram a desenvolver técnicas de trabalho que permitiam a ativação desse processo. O conselho mais importante encontrado em seus registros é a descontração completa, aquilo que Dasté chamava da criação de um vazio. A máscara nobre e os exercícios de relaxamento eram também compreendidos como parte da técnica que precede o processo de

25 No original: *"[...] un beau soir, en tourné, pendant ma grande scène d'amour, sans m'*être *préparé plus que d'habitude, je me sentis soudain maître de ma voix, de mon* élocution*, de mes gestes, maître, malgré moi: je pouvais prolonger un mouvement, un silence, une intonation. Je me trouvais dans un autre temps, un autre espace, dans une autre dimension. La scène terminée, possédé par une joie immense, j'arrive dans les coulisses, illuminé; Jacques Copeau m'attendait, Il me prit dans ses bras, m'embrassa et me dit: 'ce soir, tu as joué'"* .

ser possuído pela personagem. De certa forma, tal procedimento de esvaziamento do ator através de uma máscara a fim de obter a neutralidade se assemelha ao trabalho desenvolvido por Jacques Lecoq em sua Escola. Essa semelhança é plenamente justificável, tendo em vista o conhecimento de Lecoq das técnicas dos Copiaux, graças a sua aproximação, no início da carreira, do trabalho de Dasté.

Lecoq, no entanto, irá eliminar qualquer abordagem mais ritualística da máscara ao enfatizar sobretudo o jogo no desenvolvimento do caráter. Como veremos mais adiante, para Lecoq o jogo com o que está fora (ou seja, a objetividade do desempenho) ganha maior importância do que o jogo com o que está dentro. Tanto em Lecoq como em Copeau, porém, o modo de criação é diferente daquele em que o ator procura realizar o seu próprio eu sobre a cena, aproximando a personagem de suas próprias características. Diferencia-se, portanto, de uma linha de trabalho que tem a sua base nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski. No entanto, se Copeau não está interessado em aproximar a personagem das características físicas ou psíquicas do ator, nem por isso deixa de perceber a máscara como instrumento capaz de fazer que o ator revele sentimentos que não teria coragem de expressar com o rosto descoberto. Para Copeau:

> O ator que joga sob a máscara recebe desse objeto de papelão a realidade de sua personagem. Ele é comandado pelo objeto, e o obedece irresistivelmente. [...] Não é somente o seu rosto que se modifica, é sem dúvida a sua pessoa, é o caráter mesmo de seus reflexos, onde já atuam os sentimentos que ele era igualmente incapaz de experimentar e aparentar com o rosto descoberto. Se é um dançarino, todo o estilo de sua dança, se é um ator, o acento mesmo de sua voz lhe será ditado pela sua máscara – em latim, persona – isto é, por uma personagem. (Copeau apud Leabhart, 1995, p.152, tradução nossa)[26]

---

26 No original: "*L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage Il est commandé par lui, et lui obéit irrésistiblement. A peine s'en est-il chaussé, Il sent s'épancher em soi une existence dont Il* était *vide, qu'il ne soupeçonnait même pas. Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est*

Fica claro que, com o uso da máscara, Copeau pretendia não só possibilitar ao público a ilusão da fusão ator-personagem, mas também operar dentro dos limites do próprio ator para que este fosse "habitado" pela figura que representasse. Com essa apropriação mais ritualística da máscara, o que vemos é a máxima caracterização de uma personagem, quase com o intuito de trazer um novo homem à vida, o que conduz à ampliação total do conceito de "homem dramático" acima citado. "Eu descobria, ao trocar de rosto, que eu não era mais o 'eu' habitual, o 'eu' cotidiano; eu estava como que habitado por um 'outro'", afirma em carta Jean Dasté.[27]

Com tamanho investimento na incorporação pelo ator da máscara representada, percebemos que, apesar de ter realizado uma fusão interessante das diferentes perspectivas de trabalho (perpassando o circo, a *commedia dell'arte*, as Atelanas e o teatro Nô), Copeau sempre percebeu como força principal o modo de a máscara possibilitar, além do treinamento técnico do ator, a construção de caracteres-tipos.

O fato é que a criação de caracteres-tipos acabou por tornar-se a linha predominante de trabalho com a máscara, influenciando toda a segunda metade do século XX, mas apesar dessa trajetória ter um início claro com os trabalhos de Copeau, sem dúvida a ideia do seja, na máscara, um caráter ou um tipo sempre esteve associado a uma compreensão da *commedia dell'arte*. Assim, se pretendemos ampliar o entendimento das possibilidades criativas da máscara no teatro contemporâneo, torna-se necessário tomar não apenas Copeau, mas também a *commedia dell'arte* como base para a compreensão do que seria o caráter e o tipo na máscara.

---

sans doute sa personne, c'est le caractère même de ses réflexes, où déjá se performent des sentiments qu'il était également *incapable d'*éprouver *et de feindre à visage découvert. S'il est danseur tout le style de sa danse, s'il est comédien l'accent même de se voix lui sera dicté par son masque – en latin , persona – c'est dire par un personnage".*

27 No original: "*Je découvrais, en changeant de visage, que je n'*étais *plus le 'moi' habituel, le 'moi' quotidien; j'étais comme habité par un 'autre'...*" (Dasté apud Leabhart, 1995, p.151, tradução nossa).

O caráter e o tipo na máscara

A associação da máscara à construção de caracteres é tão forte no século XX que se tornou prática comum no teatro contemporâneo apropriar-se deste objeto como instrumento para a criação de figuras que posteriormente serão levadas ao palco, mesmo em trabalhos nos quais não se pretende utilizar a máscara em cena.[28] Apesar de já termos apresentado outras possibilidades de utilização da máscara, observamos que, mesmo no que diz respeito à máscara como construção de caracteres-tipos, existe a possibilidade de maior abertura criativa do que a que normalmente é trabalhada. A ideia estereotipada do que vem a ser um tipo ou um caráter na *commedia dell'arte* acabou por fixar essas construções em formas conhecidas e previsíveis.

É necessário compreender que a *commedia dell'arte* criou uma nova maneira de fazer teatro ao tentar adaptar as peças para o gosto do público (sobretudo no que diz respeito ao argumento e às imagens), mas ao mesmo tempo visava criar uma estrutura que facilitasse o pleno desenvolvimento do trabalho do ator (Taviani, 1988, p.124). Por isso, uma das grandes invenções dessa forma teatral foi a criação de tipos fixos, uma vez que as companhias necessitavam da mudança constante de repertório para agradar o público. A elaboração de tipos facilitava a apropriação de novos argumentos. Se um ator não tinha um repertório para conhecer de cor, deveria conhecer alguns papéis para jogar.

Contudo, a noção de tipo fixo que Ferdinando Taviani (1988) identifica na *commedia dell'arte* é fundamentalmente diferente da ideia de caráter. Enquanto alguns elementos eram fixos (o modo de andar, o dialeto, os gestos ou até a condição social), o caráter permanecia mutável e se ajustava de acordo com a ação dramática desenvolvida. Desse modo, o segredo da *commedia dell'arte* residia

28 Como exemplo, podemos citar o espetáculo *Encruzilhados entre a barbárie e o sonho*, do grupo Barracão Teatro, de Campinas, assim como alguns trabalhos de Ariane Minouchkine no Théâtre du Soleil. Dentre eles é interessante notar como no recente espetáculo *Les* éphémères a criação da personagem Madame Pèrl teve como base uma Madame Pantalone criada pela atriz.

no equilíbrio entre uma falta total de predeterminação de um único aspecto (o caráter) e a predeterminação total de todos os outros elementos.

Na *commedia dell'arte*, os outros elementos que formavam o tipo fixo eram retirados diretamente do contexto cultural, sem nenhuma relação com o texto escrito. Por exemplo, um velho comerciante veneziano era um tipo que poderia aparecer em várias comédias e jogar a partir dos elementos retirados da realidade, mas se esse tipo seria avaro, tirano, amoroso, melancólico ou impotente dependia da ação dramática de um roteiro particular, já que os repertórios sempre diferentes exigiam uma flexibilidade dos caracteres. Taviani afirma também que os tipos eram fixados com a própria utilização da máscara, que contribuía na composição como o elemento mais permanente da representação:

> Na realidade, para fixar os aspectos rígidos dos tipos necessários para produzir comédias em série, para lhes dar um nome, um figurino, uma idade, um lugar de origem, um dialeto, os atores recorreram quase sempre às máscaras que haviam se proliferado nos carnavais de diferentes vilas italianas, máscaras que possuíam um nome preciso e um aspecto preciso. (Taviani, 1988, p.126, tradução nossa)[29]

Contudo, devido às exigências do gosto do público, os atores italianos desenvolveram todos os aspectos rígidos da máscara e se esqueceram de desenvolver igualmente os aspectos livres e abertos de diferentes caracterizações. Como consequência, as máscaras perderam a sua energia dramática e se fixaram em um repertório folclórico. A rigidez do conceito de tipo passou a agir também sobre o caráter. Assim, diferençar os dois elementos dentro de uma construção com máscara é uma tarefa difícil para nós, tendo em vista

29 No original: "*En réalité, pour fixer les aspects rigides des types* nécessaires *pour produire des comédies en* série, *pour leur donner un nom, un vêtement, un* âge, *un lieu de naissance, un dialecte, les acteurs recourûrent presque toujours aux masques qui avaient proliféré dans les Carnavals des différentes Villes italiennes, masques qui avaient un nom précis et un aspect précis*".

o olhar já acostumado a compreendê-la como a expressão de um caráter definido.

A proposta de Taviani ao delimitar os elementos fixos no agente da *commedia dell'arte* nos ajuda a determinar também o que vem a ser um caráter no trabalho da máscara, a maneira como está ligado à ação e como se desenvolve na fábula. Segue, portanto, a definição aristotélica de que as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações (Aristóteles, 1996, p.206). Portanto, para que possamos ampliar as construções dos caracteres cômicos nos trabalhos com máscara, é importante revermos o conceito de caráter encontrado na *Poética* de Aristóteles.

Assim, segundo Aristóteles, caráter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado. Não está ligado a contornos psicológico interiores e pode ser definido como a marca com a qual algo é conhecido pelo que realmente é. Tendo em vista o fato de que a palavra "caráter" designava originalmente uma figura estampada em placa de cera, o caráter sempre implicaria na *leitura de sinais*. Nesse sentido, *ethos* (caráter) seria a maneira pela qual uma pessoa, ou uma categoria particular da pessoa, pode ser identificada por meio da leitura das ações. Portanto, o caráter tem uma concepção ambígua, tanto ética quanto estética. Como a ação envolve escolhas tendo em vista um fim, carrega consigo qualidades éticas que determinam o caráter. Mas no plano poético os caracteres seriam a somatória de traços éticos representativos e recorrentes que se determina a partir da finalidade de algumas ações colocadas na fábula.

Entretanto a valoração ética encontrada no conceito ganhou uma leitura histórica de que o cômico seria a construção poética a partir de qualidades inferiores, entendendo-se inferiores como representativos dos vícios. Tal interpretação acabou por restringir a variabilidade dos caracteres cômicos possíveis, tendo influência inclusive sobre alguns trabalhos com máscaras. Porém, segundo a leitura de Graham Zanker (2000) daquilo que ficou conhecido em Aristóteles como "a cláusula dos estados", a qualidade inferior ou superior de um caráter estaria em princípio relacionada à posição social do homem grego retratado, desdobrando-se posteriormente nas

qualidades éticas que se esperavam do mesmo. Assim, por ser a tragédia a representação dos homens superiores, de grande importância social, era natural que se esperasse destes homens ações também de grande relevância, inclusive para não perturbar o quadro social, já bem definido. Com relação aos caracteres cômicos acontecia exatamente o contrário: as ações de um homem comum, incluindo as dos escravos, não poderiam ter a mesma envergadura daquelas dos caracteres trágicos. Portanto é necessário que a cláusula dos estados em Aristóteles seja compreendida à luz de seu tempo.

Ainda com relação à ampliação das possibilidades de representação de um caráter cômico, Bergson, em seu trabalho sobre o riso, oferece uma análise interessante para o nosso estudo. O autor afirma que, se são os defeitos de um caráter que nos fazem rir, esses defeitos dizem mais respeito à sua *insociabilidade* do que à sua *imoralidade* (Bergson, 2004, p.108). Para exemplificar, cita o caso de *O misantropo*, de Molière, em que rimos da personagem principal não por seus vícios, mas por sua incapacidade de tornar-se maleável para o convívio social. Com isso, fica claro que o conceito de caráter, no que diz respeito à somatória dos traços éticos, pode permanecer em aberto no trabalho com a máscara cômica, sem que seja necessariamente a representação dos vícios mais previsíveis.

Além, contudo, da compreensão do que vem a ser um caráter, outro aspecto importante para o nosso estudo é que a ideia de tipo fixo (o outro elemento com que o agente se apresenta na máscara), possa ganhar uma dimensão mais profunda. Nesse sentido, também encontramos nas teorias de Bergson a tese de que o agente na comédia teria outra força mobilizadora, além das ações que revelam certo objetivo e determinam o caráter. Ele afirma que a comédia, ao contrário do drama, não concentra nossa atenção nas ações (que envolvem a escolha de um objetivo consciente), dirigindo-a mais para os gestos. Entenda-se por gestos tudo aquilo que é automático e sem proveito para o agente, como as atitudes, os movimentos e até os discursos. O conceito de gesto leva Bergson a uma conclusão que se relaciona com a própria organização do tipo fixo no trabalho da máscara na *commedia dell'arte*: "Na comédia sentimos que poderia

ter sido escolhida outra situação, completamente diferente, para nos apresentar a personagem: ainda assim estaríamos diante do mesmo homem, numa situação diferente. Não temos a mesma impressão no drama" (ibidem, p.108).

Bergson propõe ainda compreender de onde viriam os gestos. Segundo ele, os gestos são provenientes da presença de certa "comichão interior", de onde escapariam de maneira automática, graças a uma distração e, novamente, certa rigidez. As fortes paixões impedem a capacidade do agente de deliberar antes de uma ação, por isso suas ações são recorrentes. Podemos então supor que exista na máscara cômica certa fixidez de ideias que geram gestos (ao invés de ações), uma vez que não envolvem deliberações. Tal fixidez coexiste com uma abertura do caráter que diz respeito à somatória de traços éticos e que se define com as ações escolhidas em uma determinada fábula.

É claro que esse procedimento também existiria sem a máscara sobre o rosto, mas esta possui a qualidade de possibilitar o pleno desenvolvimento tanto do tipo como do caráter. Isso porque a máscara, ao fixar-se em uma única fisionomia, parece adquirir vida própria, independente, para a qual o ator se empresta, deixando-se tocar pelos elementos fixos do tipo. Entretanto, a máscara é ao mesmo tempo uma face vazia, no sentido de que remove o rosto do ator e, com ela, a expressão visível da sua interioridade, podendo moldar-se de acordo com a ação da fábula (Taviani, 2006, p.128). Assim, o espírito que anima a personagem e que a faz parecer viva (o seu caráter), vem da situação em seu entorno, daquilo que a faz agir. Por isso, a máscara está totalmente fundada sobre a casca corporal, tanto na semelhança consigo mesma que gera o tipo, como no vazio de múltiplas possibilidades que gera o caráter.

O ator se transforma então em uma personagem que é toda superfície e imagem, colocando a psique, não no interior, mas fora dessa personagem. Assim, mesmo Jacques Copeau, ao tratar da construção de caracteres com a máscara, observava elementos exteriores que são mais fixos da representação (mesmo que em sua fala trate todos esses elementos igualmente por caráter). Como Copeau trabalha anteriormente à construção da fábula, o elemento fixo o

auxilia a deixar uma zona de possibilidades aberta para que esse tipo se desenvolva de diferentes maneiras, conforme determinado argumento:

> Cada um é sempre o mesmo caráter: certo tom de voz, dois ou três gestos ou atitudes, acessórios simples para o figurino, o suficiente para construir a *aparência exterior* do caráter e sugerir a sua personalidade. Repetição do mesmo traço. Então tudo que enriquece o primeiro esboço vem de uma polida observação da realidade – maneiras, personalidade, *maus hábitos*, *idiossincrasias*, *maneirismos* – mas tudo levemente exagerado e parodiado, sempre distorcido na mesma direção. Soma-se imaginação para a imitação de traços que são mais e mais e mais fixados, parodiados e quase fantásticos. (Copeau apud Rudlin, 1991, 154, grifos e tradução nossos)[30]

A compreensão dos elementos fixos e externos da representação nos leva a imaginar que, se propuséssemos uma máxima abertura do caráter, até mesmo ao ponto de conduzi-lo consequentemente à sua fragmentação, o agente na máscara não deixaria de existir na forma do tipo fixo. Assim, na tentativa de delimitar o que seria uma ação sem caráter, Arthur Belloni afirma que a quebra do caráter poderia ser sugerida na forma de uma suspensão da capacidade de discernimento dos seres que, guiados por certa voz interna independente, passariam a agir de uma maneira absolutamente irrefletida (Belloni, 2006, p.14). Essa voz interna e independente parece ser a mesma com que Bergson relaciona a origem dos gestos. Assim o tipo (compreendido como os gestos e a imagem exterior da máscara, sua

30 No original: "*Each one is always the same character: a certain tone of voice, two or three gestures or attitudes, a rudimentary accessory to the costume, enough to make up the character's outward appearance and suggest its personality. Repetition of the same trait. Them everything that enriches this first rough outline comes from scours observation of reality – manners, personality, bad habits, idiosyncrasies, mannerisms – but all slightly magnified and parodied, always distorted in the same way. Imagination is added to imitation of the traits that are more and more and more fixed, parodied and almost fantastical*".

superfície corporal) se aproxima algumas vezes do conceito de figura desenvolvido no teatro contemporâneo. No entanto, trataremos de estabelecer mais adiante as suas diferenças.

Com a quebra da unidade do caráter, abre-se um espaço para que o absurdo possa surgir de ações incoerentes e que não revelam um objetivo previsível, sem deixar de representar uma figura. Apesar do jogo com o absurdo ter sido sempre mais bem trabalhado através da máscara do palhaço, ele não está circunscrito a esse universo. A proximidade entre a máscara cômica e o palhaço fica clara na maneira como Meyerhold e Copeau se debruçaram sobre o circo e entretenimentos considerados leves para entender o jogo da máscara. Porém, essa possibilidade de construção mais absurda com a máscara será retomada e mais bem esclarecida no capítulo final deste trabalho.

Para finalizarmos, é necessário salientar que, mesmo em trabalhos que pretendem utilizar a máscara dentro da tradição da *commedia dell'arte*, seria oportuno nos desvencilharmos da ideia da máscara constituída por certa rigidez de caráter. Pois dessa maneira, um Pantaleão seria sempre miserável e libidinoso, mas sabemos que ele pode continuar sendo um velho com características próprias, que vão desde o jeito de falar até a ideia fixa de estar sendo roubado, por exemplo, e ainda assim se apresentar melancólico, romântico, um pai de família honesto etc., de acordo com o arranjo das ações.

Se trabalharmos com a máscara enrijecendo demais o seu caráter, deixamos de lado a surpresa e as sutilezas de comportamento. Uma representação se torna, portanto, extremamente esquemática reduzindo a vida a ser representada de uma forma óbvia e previsível. Na verdade, a máscara, apesar de sua aparente rigidez, deve surpreender inclusive ao ator, seu criador, com a possibilidade de inúmeras respostas a cada situação. Caso contrário corre-se o risco de engessar a figura, a ponto de transformá-la em uma representação folclórica de uma antiga concepção de teatro calcada em uma falsa imagem da *commedia dell'arte*.

4
A máscara como instrumento pedagógico

O trabalho com a máscara em Jacques Lecoq

O legado de Copeau para a França e para certas linhas do teatro europeu está muito bem documentado. Já apontamos o seu objetivo de renovar a cena teatral francesa por meio da valorização do corpo e do movimento, bem como pela importância atribuída a um teatro popular. Tais princípios influenciaram diversas gerações de artistas franceses, que podem ser diferenciados em dois grupos: aqueles que trabalharam sobre o texto, engajados em um teatro popular e político durante e depois da Segunda Guerra (como Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Dasté e Michel Saint Denis), e os que se preocupavam com a reinvenção e modernização da mímica (entre os quais Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau). Jacques Lecoq, entretanto, participou de ambas as correntes. No que diz respeito à mímica, por exemplo, enquanto Decroux e Marceau estavam interessados em um tipo de arte autônoma do teatro, Jean-Louis Barrault e Jacques Lecoq escolheram um caminho próximo a Copeau, em que a mímica estava contida em um território teatral mais amplo.

Há diversas semelhanças entre os trabalhos de Lecoq e Copeau que serão traçadas ao longo deste capítulo. De forma geral, podemos dizer que ambos se valiam de territórios dramáticos populares

(a máscara, a *commedia dell'arte,* a tragédia grega etc.) como instrumento para a educação do novo ator e como veículo para a renovação teatral. Além disso, ambos tinham o compromisso, em suas pedagogias, de educar o ator não só para o palco, mas para a vida, numa transformação integrada de bons atores em bons indivíduos.

Notemos também, como Lecoq, imerso no meio teatral francês, chegou a reconhecer em seu trabalho uma maior influência das propostas de Antonin Artaud que das de Jacques Copeau. Esse fato pode ser esclarecido a partir de duas observações: a primeira, diz respeito à perda de prestígio que Copeau (que insistia num teatro de integração nacional em que não houvesse a representação da luta de classes) sofreu na França a partir da década de 1950, quando o teatro político de Bertolt Brecht aparece aos franceses como uma forma mais potente de teatro popular. A segunda, é que Lecoq e Artaud partilhavam de um compromisso com uma dinâmica visual do teatro em que movimento e fisicalidade são os motores principais da expressão dramática, em lugar da fala. Todavia essa concepção também conecta inevitavelmente Artaud a Copeau, sendo talvez explicada pelo fato de o primeiro haver frequentado a Escola que Louis Jouvet abriu logo depois de um ano de trabalho no Vieux Colombier e ter se apaixonado pela experiência. Assim, durante um período de sua vida, Artaud trabalhou em um disciplinado e rigoroso treinamento físico para o ator, acreditando, como Lecoq, que a sua visão de teatro só poderia ser plenamente realizada por atores com movimentos e técnicas bem construídas.

Portanto, Lecoq também só se distancia de Artaud na medida em que desconfia de suas ideias posteriores sobre uma função ritual do teatro. Lecoq sempre deixa clara a sua suspeita acerca de qualquer abordagem mística e terapêutica do teatro. Toda possível aproximação do transe e do delírio está excluída das técnicas pedagógicas empregadas por Lecoq, o que parece ser não só uma diferença com relação ao trabalho de Artaud, mas também com relação a uma possível abordagem da máscara no pensamento de Copeau, de acordo com o que estabelecemos no capítulo anterior. Em vez de qualquer tipo de incorporação, Lecoq valorizará sempre o jogo teatral e sua

leveza. Destarte, considera as situações em que a personagem não "deixa" o ator como um perigo a ser evitado. Com o intuito de impossibilitar esse risco para o trabalho, Lecoq não permite que seus alunos permaneçam muito tempo com a mesma máscara em seus exercícios.

Quanto à compreensão de Lecoq sobre a fisicalidade do trabalho do ator, esta sempre lhe foi algo natural e se desenvolveu muito cedo, pois a percepção do corpo em Lecoq não estava somente ligada às suas influências teatrais. Na verdade, foi o esporte a sua porta de entrada para o teatro em 1941, aos 20 anos de idade, ainda aluno da Escola de Educação Física de Bagatelle. Foi pelo contato com Jean-Marie Conty (responsável pela Educação Física na França e amigo de Antonin Artaud) e com Jean-Louis Barrault que Lecoq pôde conhecer o teatro. Durante a Segunda Guerra Mundial, Lecoq assistiu a uma apresentação de Barrault que lhe pareceu memorável, em que este demonstrava o seu homem-cavalo, parte da peça adaptada do romance *Enquanto agonizo*, de Willian Faulkner, em que atuou em 1935. Quando, em 1947, Conty abriu com Jean-Louis Barrault uma escola intitulada L'Éducation par le Jeu Dramatique (Educação através da atuação dramática), convidou Jacques Lecoq para ensinar ali expressão corporal. Além do corpo do ator, a importância do jogo também se revela gradualmente para Lecoq desde seu primeiro curso de teatro com Claude Martin (aluno de Charles Dullin, membro da primeira fase do Vieux Colombier) e com o ex-bailarino da *Companhia de Ópera de Paris*, Jean Séry, convertido à dança moderna e com quem Jacques Lecoq praticava improvisações mímicas.

Nesses seus primeiros estudos teatrais o esporte nunca deixou de estar presente, tanto na forma de ações a serem improvisadas (como nadar, correr etc.) como na análise das linhas e dos movimentos dos corpos no espaço. Era natural que, para um homem formado no esporte, essas linhas se apresentassem em princípio como profundamente abstratas e descoladas de uma intenção dramática, se aproximadas das linhas e formas presentes na ginástica, por exemplo. Porém, mesmo com toda essa bagagem e seu interesse por esportes, Lecoq rejeitará uma abordagem que promova um virtuosismo

atlético por si só, assim como movimentos codificados e formalizados, como se verá mais adiante.

Após sair da Escola de Educação Física de Bagatelle, Lecoq passou a integrar um grupo de atores recém-formado chamado Les Compagnons de la Saint Jean (Os Companheiros de São João). Pouco tempo depois, Jean Dasté, que, como já dito, trabalhara intensamente com Copeau, visitou o grupo e convidou alguns integrantes para fazerem parte da companhia que pretendia formar, a Les Comédiens de Grenoble (Os Comediantes de Grenoble). Nessa nova companhia Lecoq ficou desde o início responsável pelo treinamento corporal. É nessa época que ele entra em contato com o jogo da máscara e o Nô, duas fontes importantes para o seu trabalho. A descoberta acontece por meio do espetáculo *L'Exode* (*O Êxodo*), uma representação mimada e mascarada criada por Marie-Hélène (filha de Copeau) e seu marido, Jean Dasté, em que todos os atores usavam a máscara nobre.

Através de Dasté, Lecoq entra em contato não apenas com o jogo da máscara, mas com o espírito dos Copiaux, ou seja, com uma concepção de teatro popular que, por meio de uma linguagem simples e direta, pudesse se colocar diante de um público não acostumado às regras teatrais. O envolvimento de Lecoq com o teatro popular moldou alguns elementos de sua pedagogia. A ênfase nas atuações cômicas como o *clown*, o bufão, e a *commedia dell'arte*, além da própria máscara em suas diversas expressões, parece refletir a preocupação com um teatro mais acessível.

> Ele não queria representar Brecht, mas estava muito interessado em redescobrir as raízes populares do teatro (...) Então, toda a sua prática visava dar voz ao povo, dar expressão ao povo. Seus quatro territórios dramáticos são todos à sua maneira formas artísticas populares. (Bradby apud Murray, 2003, p.9, tradução nossa)[1]

1 No original: "*He did not want to do Brecht, but he was very interested in discovering the popular roots of theatre (...) So his whole practice was about giving voice to the people, giving expression to the people. His four main dramatic territories were all in their own way popular art forms*".

Em 1948 começa uma nova fase para Lecoq, ao ser convidado a trabalhar como professor na Universidade de Padova, na Itália. É lá que Lecoq descobre realmente a *commedia dell'arte* e desenvolve o seu total interesse pelo jogo. No mesmo período, também tem início a sua parceria com Amleto Sartori, que fará ressurgir a confecção das máscaras da *commedia dell'arte* no século XX. Com a intenção de trabalhar a máscara com seus alunos, mas sem possuir o objeto, Lecoq é apresentado ao escultor italiano, que lhe oferece seu ateliê para a fabricação de suas máscaras. No início, é o próprio Lecoq quem faz as máscaras com técnica do papel machê aprendida com Dasté, mas em seguida Sartori resolve trabalhar ele mesmo sobre o conceito de máscara nobre, concebendo assim o que viria a ser chamado de "máscara neutra". Sartori restabelece a tradição esquecida da fabricação da máscara em couro e logo em seguida cria as máscaras da *commedia dell'arte*, que serão as principais referências para todos os mascareiros do século XX.

Na Itália, Lecoq também descobre nos bairros mais simples aquilo que considera a base dramática da *commedia dell'arte*: a urgência de viver. Ele não está interessado na *commedia dell'arte* literária, e sim naquela próxima da vida cotidiana. Lecoq vai ao encontro do ator Carlo Ludovici – reconhecido por sua interpretação de Arlequim na peça de *commedia dell'arte* que sobreviveu ao esquecimento, *La moschetta,* de Angelo Beolco (Ruzzante) – para aprender as atitudes da personagem (que Ludovici havia recolhido de outro velho Arlequim). A partir da organização desses movimentos e atitudes, Lecoq cria aquilo a que denomina "ginástica do Arlequim", uma série de gestos e movimentos que ele mesmo passará a transmitir.

Logo em seguida, convidado por Giorgio Strehler e Paolo Grassi, Jacques Lecoq se junta ao grupo Piccolo Teatro di Milano, para criar a escola deste grupo. Reaparece para Lecoq a questão de saber sobre quais bases estabelecer uma escola de teatro: "Como fazer para que não seja a escola de um teatro, mas de todos os teatros?" (Lecoq, 1997, p.20).

É nesse momento que Lecoq começa a pretender uma pedagogia que não estivesse ligada a um estilo único de um encenador.

É também no Piccolo Teatro di Milano que conhece Dario Fo, Franco Parenti, Marcello Moretti e outros importantes parceiros no desenvolvimento do trabalho com a máscara. Rapidamente, Lecoq apresenta Amleto Sartori a Giorgio Strehler, e eles trabalham juntos na famosa produção de *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni, com máscaras da *commedia dell'arte* criadas por Sartori.

Em 1956 Lecoq retorna a Paris e funda sua Escola, que nunca se limitou apenas a repassar a técnica adquirida nos trabalhos com Dasté ou na Itália. Esses anos serviram para construir a plataforma de seu ensino e pesquisa que servirá de base ao nosso estudo. Isso porque, mesmo tendo sido Lecoq um prolífico coreógrafo e diretor entre 1948 e 1956, enquanto vivia na Itália, o seu impacto para o teatro e, consequentemente, a natureza do seu trabalho com a máscara, está muito mais ligada à sua pedagogia.

É certo que quase todas as principais figuras teatrais do Modernismo, dentre elas Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, entre outros, se interrogaram sobre a teoria e a prática de atuar, mas suas pedagogias, embora não voltadas a equipar o ator para um teatro pré-existente, estavam sempre vinculadas a um projeto de direção. Sendo assim, é muito mais evidente enxergar nesses artistas as conexões entre pedagogia, encenação e atuação. Em Lecoq, porém, para analisarmos uma possível implicação na prática da encenação ou atuação de sua pedagogia, seria necessário olharmos os traços de seu legado em outras companhias. Mas o que nos faz optar por traçar mais concentradamente aqui somente os pressupostos de sua pedagogia é o fato de que, além de ser muito grande o número de diretores, atores e autores que estudaram com Lecoq,[2] ele se predispôs a aprofundar o trabalho com a máscara anteriormente a qualquer escolha estética. Essa perspectiva levou a modificações importantes com relação às qualidades expressivas da máscara, que serão a seguir mais bem esclarecidas.

---

2 Dentre os quais podemos destacar Philippe Avron, Steven Berkroff, Ariane Mnouchkine e Julie Taymor. Importantes companhias teatrais também reconhecem seu débito para com Lecoq, como: Théâtre de Complicité, Mummenschanz e Théâtre du Soleil.

Neste momento, para compreendermos o uso da máscara na pedagogia de Lecoq, é necessário seguirmos a trajetória de aprendizado proposta em sua Escola, a qual se desenvolve basicamente em dois anos e em ambos possui dois eixos de aprendizado: de um lado o jogo, a improvisação e suas regras, de outro, a técnica dos movimentos e sua análise. A máscara faz parte dos dois anos de aprendizado. No início os alunos pesquisam o jogo psicológico sem fala, posteriormente aprofundado por meio da máscara neutra. Nesse mesmo ano níveis de jogo diferentes são desenvolvidos por meio da máscara expressiva e da máscara abstrata (larvária).[3] A segunda parte do trabalho da Escola começa pelo estudo da linguagem do gesto. A seguir são introduzidos os cinco territórios dramáticos: o melodrama (os grandes sentimentos), a *commedia dell'arte* (comédia humana), o bufão (do grotesco ao mistério), a tragédia (o coro e os heróis) e o *clown* (o burlesco e o absurdo).

A improvisação, embora esteja no centro da pedagogia de Lecoq, possui parâmetros precisos e está mais conectada ao universo exterior do que ao universo interior do ator. A pesquisa de si mesmo ou dos estados da alma recebe pouco interesse em seu trabalho. Lecoq prefere a distância necessária entre o *eu* do ator e a personagem representada para melhor jogar, compreendendo que crer ou se identificar não é o suficiente para a atuação.

O início do trabalho de improvisação parte da repetição de uma cena cotidiana. Essa repetição é para Lecoq a maneira mais simples de restituir os elementos da vida sem nenhuma transposição exagerada e com grande fidelidade ao real. Aos atores são

3 A máscara larvária foi descoberta em 1962, quando Lecoq e Donato Sartori (novo companheiro de trabalho após o falecimento de seu pai, Amleto) estavam observando as peças de uma loja de máscaras em Bali. Ali, ambos se impressionam com algumas máscaras feitas para o carnaval, antes de serem pintadas. Essas máscaras passam a ser chamadas de larvárias, devido às suas proporções exageradas e que muito as distanciam das feições humanas. As máscaras larvárias podem ser trabalhadas tanto como personagens caricaturais (como nos desenhos de humor em que se exploram as situações realistas), como na pesquisa da animalidade e da dimensão fantástica da máscara (como na apresentação de outro "povo", estranho e indefinido).

propostas improvisações silenciosas a partir de temas como o quarto de infância, a espera etc. O jogo propriamente dito fará parte de um momento posterior, quando o ator passará a estar consciente da dimensão teatral de seu trabalho e oferecerá para a cena diferentes possibilidades de dinâmicas, ritmos, durações, espaços etc. Assim, de acordo com essas possibilidades, o jogo de determinada cena pode estar mais próximo ou mais distante da repetição.

As improvisações iniciais têm o objetivo de possibilitar que Lecoq observe a capacidade de jogo dos alunos para logo em seguida iniciar o trabalho com a máscara neutra. Apesar desse trabalho vir depois dos improvisos psicológicos silenciosos, ele é o início e o ponto central de sua pedagogia. Segundo Lecoq:

> A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto que se coloca sobre o rosto deve servir para fazer sentir o estado de neutralidade anterior à ação, um estado de receptividade ao que está em volta, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, máscaras expressivas ou máscaras da *commedia dell'arte*, existe uma máscara neutra que suporta o conjunto. (Lecoq, 1997, p.47, tradução nossa)[4]

Se algumas das considerações sobre a máscara neutra são semelhantes às de Jacques Copeau com relação à máscara nobre (como a intenção de fazer com que o rosto do ator desapareça para que possamos perceber o corpo mais visivelmente), Lecoq também oferece características diferentes para o trabalho. Como pudemos observar

4 No original: "*Le masque neutre est un objet particulier. C'est un visage, dit neutre, en* équilibre*, qui propose la sensation physique du calme. Cet objet, que l'on se met sur le visage doit servir à ressentir l'état de neutralité préalable à l'action, un* état *de réceptivité à ce qui nous environne, sans conflit intérieur. Il s'agit d'un masque de référence, un masque d'appui pour tous les autres masques. Sous tous les masques, masques expressifs ou masques de la commedia dell'arte, Il existe un masque neutre porteur de l'enssemble*".

pelo trecho citado, a neutralidade almejada por ele não é somente a do corpo, mas a criação de um estado de ingenuidade que permita uma disponibilidade maior para o jogo. Dessa maneira, a máscara neutra desenvolve essencialmente a presença do ator no espaço através de um estado de abertura para a descoberta da diversidade de estímulos presentes nesse mesmo espaço.

É certo que o esvaziamento necessário para a recepção de novos estímulos também fazia parte do trabalho de Copeau, mas se para este o vazio gerado era um estado preliminar para a incorporação da personagem, para Lecoq a máscara neutra é, em si, uma personagem, só que com um estado genérico de neutralidade. O ator deve, portanto, colocar essa máscara da mesma maneira que se coloca diante de uma personagem que pretende representar, ou seja, mantendo aquela distância necessária para jogar. A diferença principal é a de que, se uma personagem tem conflitos, a máscara neutra tem um estado ideal de equilíbrio.

Lecoq desmistifica o trabalho com a máscara neutra deixando claro que ela não é uma máscara simbólica e que não possui nenhum traço místico. Para desvanecer qualquer tipo de ideia contrária entre os alunos, ele desenvolve exercícios que colocam a máscara em um ambiente cotidiano. Lecoq também afasta a máscara neutra do simbólico na medida em que pretende encontrar o signo essencial de uma situação: aquele que não está ligado a nenhum contexto particular, nem a uma personagem.

Assim fica claro que é característica do pensamento de Lecoq a tentativa de sintetizar a multiplicidade de possibilidades em um denominador comum, algo que pudesse ser anterior a uma determinada escolha poética. Daí a busca constante do signo que seria a base de todos os outros, como "o adeus de todos os adeuses" ou "a árvore de todas as árvores" (o que já estaria presente na própria criação da máscara neutra, que pretende ser um possível estado ideal de neutralidade ao permitir ao ator tocar a dinâmica profunda da situação).[5]

5 "Eu creio muito nas permanências, naquilo que é 'a árvore de todas as árvores', 'máscara de todas as máscaras' 'o equilíbrio de todos os equilíbrios'".

Podemos perceber a mudança de perspectiva que ocorre com o trabalho da máscara no desdobramento de Copeau para Lecoq. Apesar de ambos estarem lidando com instrumentos semelhantes e que possibilitam a construção de caracteres-tipos, Lecoq, ao retirar de sua pedagogia qualquer possibilidade mística, acaba tendo de retirar também a expressão simbólica da máscara. É nesse sentido que podemos compreender a maneira como reconhece o seu trabalho com a máscara diferente daquele realizado no teatro dançado oriental, de gestos codificados e precisos. De acordo com Jacques Lecoq: "A dimensão simbólica é uma dimensão importante do teatro, mas ela vem depois do nosso trabalho: não se podem realizar gestos simbólicos codificados sem lhes nutrir daquilo de que é feita a vida" (Lecoq, 1997, p.70, tradução nossa).[6]

Percebemos que, ao utilizar a máscara com a função pedagógica, Lecoq coloca algumas restrições às possibilidades expressivas desse objeto. O intuito é despertar certas qualidades que considera importantes para o trabalho do ator. Com isso, acaba por valorizar algo que se assemelharia a um signo ideal (contido, por exemplo, no exercício que busca o "adeus de todos os adeuses"), mas ao mesmo tempo reconhece a impossibilidade desse projeto, pois apesar do uso da máscara com a intenção de uma neutralidade ideal sobre o rosto, o corpo do ator ainda representaria a particularidade de cada indivíduo. Essa busca seria, portanto, uma abstração necessária para o trabalho, sendo seu objetivo, na verdade, inalcançável.

Como continuidade ao trabalho com a máscara neutra, em um determinado momento do aprendizado em sua Escola, a "folha em branco" começa a ser preenchida. A partir do estado de neutralidade possibilitado pela máscara neutra, Lecoq passa a desenvolver também outros improvisos que identificam este trabalho a diversos

---

No original: "*Je crois beaucoup aux permanences, a ce qui est 'l´arbre de tous les arbres', le 'masque de tous les masques', 'l'équilibre de tous les* équilibres'" (Lecoq, 1997, p.32, tradução nossa).

6 No original: "*La dimension symbolique est une dimension important du théâtre, mais elle vient aprés notre travail: on ne peut réaliser des gestes symboliques codés sans les nourrir de ce qui fait la vie*".

elementos da natureza. Propõe, em improvisos, que os alunos entrem em contado com a dinâmica da terra, do fogo, da água etc., de sorte que, por exemplo, quando tenham de atravessar uma floresta imaginária, devam *ser* essa floresta. Todo esse trabalho do primeiro ano tem um objetivo: chegar ao jogo da personagem, pois, para Lecoq, da mesma maneira que os atores acolhem uma cor, um animal ou um elemento da natureza, devem ser capazes de acolher determinado caráter.

A identificação com as diversas possibilidades de elementos da natureza é um momento do trabalho necessário para o aluno compreender aquilo que Lecoq chama de transferências. O objetivo é atingir um nível de transposição teatral fora do jogo realista, apoiando-se nas dinâmicas da natureza, para melhor representar aspectos humanos. Esse processo pode se dar de duas maneiras: humanizando os elementos da natureza (fazendo, por exemplo, com que uma árvore fale como uma personagem), ou, ao contrário, partindo da personagem humana para fazer surgir traços de outros elementos ou animais. Fica claro, portanto, como o trabalho de Lecoq também se apoiará sobre os elementos grotescos contidos na máscara para criar um distanciamento entre ator e personagem.

Como já dito, para Lecoq há uma grande diferença entre os atores que exprimem a sua vida e aqueles que jogam de modo verdadeiro. A máscara, enquanto objeto que está entre a relação do ator com a plateia, permite que os alunos compreendam que eles não atuam *eles mesmos* e sim que atuam *consigo* mesmos, daí o trabalho de transposição que estabelece com animais e outros elementos. O intuito é que exista uma relação triangular entre o ator, o animal-elemento e a personagem. Na nossa compreensão, tal relação levaria novamente o ator a trabalhar a sua presença em cena como significante e representativa, na medida em que impossibilita qualquer identificação com a personagem.

Para o aprendizado do que vem a ser a transferência na criação de um caráter, Lecoq oferece ao aluno o contato com máscaras diversas, intituladas de expressivas. O conceito de máscara expressiva é algo amplo no pensamento de Lecoq e abarca tanto as máscaras larvárias

como as de caráter e, ainda, as utilitárias. No entanto, para ele, estas últimas (que são as máscaras de esqui, de solda, de mergulho etc.) não podem ser utilizadas no teatro, pois a verdadeira máscara é aquela que contém uma humanidade, que impõe uma transposição para o ator e atinge certo nível de jogo diferente do cotidiano. Lecoq está interessado é na máscara expressiva, que possibilita que as grandes linhas de uma personagem apareçam (Lecoq, 1997, p.63) e, ao mesmo tempo, apresente a figura humana, estruture e simplifique o jogo. Isso se torna possível quando a máscara contém em sua forma apenas os traços característicos, o que acaba por delegar ao corpo as atitudes essenciais desse caráter, filtradas das complexidades psicológicas.

Para entender qual seria a possibilidade de jogo de cada uma dessas máscaras expressivas que lhe interessam, Lecoq percebe que pode tanto movimentá-las como objetos e provocá-las em várias direções (para observar se através de um deslocamento de perspectiva a máscara sorri, se torna mais agressiva e assim por diante), como jogar com elas em diferentes situações e, através da ação, verificar se elas se adaptam ou não a um momento triste, a uma situação esportiva, de ciúme etc.

Para Lecoq, há duas maneiras de estabelecer esse jogo com as situações que possibilitam revelar a máscara: procurando em primeira instância a psicologia da personagem, que conduz a determinado comportamento de onde aparecem movimentos corporais que caracterizam a figura, ou deixando-se guiar pela forma somente, do modo como ela é proposta pela estrutura da máscara. Na segunda possibilidade, são as linhas e os contornos da máscara que vão sugerir a forma que o corpo deverá adotar na cena, estabelecendo, em consequência, um determinado caráter. Essa proposta de trabalhar por meio forma é principalmente abordada com relação à máscara larvária, mas, em ambos os casos, Lecoq deixa claro que uma máscara expressiva não responde a toda provocação e está em jogo com os elementos de seu caráter que ressoam no ator.[7]

---

7 "Entrar numa máscara é sentir o que a fez nascer, reencontrar o fundo da máscara, procurar em que ela ressoa em você. Depois será possível atuar, do dentro

Apesar de Lecoq procurar na máscara os contornos que possam filtrar o caráter das complexidades psicológicas, esse mesmo caráter possui diversas possibilidades expressivas e não está, de maneira alguma, cristalizado. Assim, com todas as máscaras, depois de o aluno jogar uma primeira vez, Lecoq lhe propõe fazer exatamente o inverso. Ou seja, se à primeira vista a máscara tem a aparência de um idiota, deve ser em seguida jogada como extremamente inteligente. O ator joga com aquilo que Lecoq denomina *contramáscara*, que possibilita trazer maior profundidade para a figura representada. Novamente, para que se revele esta contramáscara, é importante colocar a figura em diversas situações, pois somente elas evidenciarão essa personagem escondida em cada personagem, o seu oposto, que um conflito ou uma circunstância especial possibilita vir à tona. Lecoq compreende muito bem que o caráter da máscara se revela a partir da situação exterior em que se encontra, como observamos no capítulo anterior.

Compreende também que, mesmo através da máscara, uma representação humana não pode ser completamente rígida. É importante que uma máscara possa manifestar, assim que se jogue com ela, uma paleta variada de sentimentos. Estes não atrapalham a determinação de um caráter, uma vez que ele não está ligado às paixões, mas às linhas de força que o definem. Por isso, para Lecoq, sempre será necessário mais de um elemento para manter a personagem de pé, como a imagem de um tripé. Um caráter, portanto, deverá ser sempre expresso a partir de três palavras: "orgulhoso, generoso e colérico". Depois disso a pesquisa estende-se a todas as nuanças (ele é orgulhoso, mas medroso; colérico, mas gentil etc.), em variações possibilitadas conforme a situação diante da qual o caráter se coloca.

É somente após a compreensão do trabalho da máscara expressiva e da construção de caracteres que o aluno entra em contato com a máscara da *commedia dell'arte,* no segundo ano de estudos, quando

---

de si". No original: "*Entrer dans un masque, c'est ressentir ce qui l'a fait naître, retrouver le fonds du masque, chercher em quoi il résonne em soi. Après quoi il sera possible de le jouer, de l'intérieur*" (Lecoq, 1997, p.66, tradução nossa).

são abordados os diversos territórios dramáticos. Devido às falsas imagens e clichês que os alunos trazem para os exercícios, como referência cultural dessa forma de teatro, Lecoq reconhece a dificuldade de trabalhá-las e, assim, coloca-se contra a maneira de jogar "à italiana", considerada repleta de maneirismos e lugares-comuns. O próprio termo *commedia dell'arte* chega ao ponto de incomodá-lo, por carregar em si muitos conceitos cristalizados. Lecoq passa então a procurar o que está por baixo deste fenômeno, e o que encontra é a *comédia humana*.

No seu entendimento, a *commedia dell'arte* expressa as grandes trapaças da natureza humana: fazer crer, iludir, aproveitar-se de tudo etc. Todas as personagens são ingênuas e/ou malandras. Por isso o seu tema de base é montar uma armadilha, não importando por qual razão. Acontece que as personagens acabam sendo enredadas por suas próprias armadilhas, o que caracteriza um fundo trágico, que a comédia encobre. Lecoq também desconfia da questão mecânica dos *canovacci* tradicionais, e procura configurar situações em que a humanidade complexa das personagens possa aparecer. No entanto, essa humanidade complexa está longe de configurar um teatro interiorizado; para ele, a comédia humana é uma arte da infância, quando se passa muito rapidamente de uma situação a outra, assim como de um estado emocional a outro.

Na comédia humana as situações são conduzidas ao extremo, elevadas ao máximo. As personagens estão sempre entre dois polos contraditórios que as retesam, extraindo-se delas extrema riqueza: o Arlequim é ingênuo e malandro ao mesmo tempo, o Capitão é forte e medroso, e assim por diante. Além disso, como nesse território dramático tudo é elevado à máxima potência, a resposta a determinado impulso é ampliada, possibilitando que surjam daí até mesmo as acrobacias tão características da *commedia dell'arte*.

Em meio a tal sucessão de exageros, uma personagem pode morrer de tudo: de vontade, de fome, de amor ou de ciúme. Em consequência, e como é impossível permanecer para sempre no extremo de um sentimento (correndo-se até o risco de morrer de fome), a personagem é constantemente levada, de modo brusco,

de um sentimento a outro. Dessa maneira um Arlequim pode, por exemplo, chorar a morte de Pantaleão e se alegrar assim que a sopa estiver pronta.

No tocante à técnica corporal no trabalho com a máscara, Lecoq afirma que, nessa modalidade teatral, é necessário que o corpo seja perfeitamente articulado, para que fale ao público, mas distante do exibicionismo ou da valorização do virtuosismo. Afirma ainda que uma acrobacia, por exemplo, necessita estar plenamente justificada pelo drama, pois somente quando o drama investe o corpo de uma carga emotiva muito forte é capaz de fazer surgir os movimentos mais distantes do cotidiano.

Percebemos como Lecoq utiliza com cuidado o conceito de *técnica* no trabalho da máscara, com o objetivo de mantê-la em movimento contínuo dentro do universo teatral. Eis uma preocupação fundamental, pois, em nosso entender, o termo "técnica" serve como instrumental de análise, sobretudo quando uma forma já alcançou sua plenitude. Para dizermos se tal ator tem boa técnica para realizar aquela tarefa, precisamos conhecer qual tarefa se pretende realizar. Em trabalhos que buscam a experimentação de novas composições cênicas sem um conceito formal estabelecido *a priori*, podemos falar de técnicas sobrepostas, com aberturas para diferentes estilos teatrais, em que até os momentos que reconhecemos como pouco técnicos se revelam necessários para a plena realização da pesquisa. Também é natural que esses trabalhos apresentem maiores lacunas na sua estrutura geral do que outros que se debruçam sobre a realização plena de uma linguagem já sistematizada.

Assim, Lecoq deixa claro que o seu ideal não é, de forma alguma, trabalhar o adestramento corporal, e que o trabalho técnico que desenvolve com a máscara tem exclusivamente um objetivo pedagógico, não podendo ser transposto para a cena. Portanto, como já ficou claro, na sua pedagogia o estudo da *commedia dell'arte* não objetiva fazer o aluno aprender um estilo, mas descobrir o motor de jogo de um dado território dramático, a fim de inspirar-se para novas criações. Mais uma vez é importante aqui destacar que Lecoq diferencia seu trabalho com a *commedia dell'arte* daquele que caracteriza a

dimensão simbólica do Nô ou do Kathakali, cujos elementos permanentes estão ligados a um teatro que atingiu o seu auge nas formas encontradas e tidas como perfeitas. De modo inverso, ele prefere trabalhar no momento em que a forma está para surgir e concentrar-se naquilo que impulsiona o jogo, a fim de analisar como o processo se desenrola.

Por fim, é preciso abordarmos outra zona conflituosa do trabalho com a máscara da *commedia dell'arte*, que diz respeito a seu potencial para a crítica social e política. Nas palavras de Lecoq:

> Pesquisar uma *commedia dell'arte* contemporânea tem sido frequentemente o sonho das pessoas de teatro. Alguns desejariam renovar os arquétipos para inscrevê-los dentro da atualidade social e política. Tal abordagem me pareceu sempre discutível, pois, historicamente, na *commedia dell'arte* as relações sociais são imutáveis. Existem os patrões e os empregados, mas o propósito não é o de mudar a sociedade. Trata-se de colocar em evidência a natureza humana na comédia feita de trapaça e compromissos indispensáveis à sobrevivência das personagens. Um Arlequim não faz greve, ele se arranja. (Lecoq, 1997, p.96, tradução nossa)[8]

No entanto, as linhas de pesquisas que tomam a estrutura cênica da máscara como instrumento de crítica social e política continuam a se desenvolver e se apoiam, paradoxalmente, nas técnicas de trabalho de Lecoq, o que torna necessário, neste estudo, compreender quais elementos de sua concepção teatral possibilitam essa abordagem.

---

8 No original: "*Rechercher une commedia dell'arte contemporaine a souvent* été *le rêve des gens de théâtre. Certains souhaiteraient renouveler les archétypes pour les inscrire dans l'actualité sociale ou politique. Cette* démarche m'a *toujours semblé discutable car historiquement, dans la commedia dell'arte, les relations socials sont immuables. Il y a des maître e des valets, mais le propos n'est pas de changer la société. Il s'agit de mettre en lumière la nature humaine dans as comédie faite de tricheries et de compromis indispensables à la survie des personnages. Arlequin ne fait pas grève, il s'arrange*".

A máscara como signo na representação

Para compreender como ocorre a transformação da máscara de símbolo sugestivo em signo representativo (o que permite seu uso, tanto como ferramenta pedagógica, como instrumento de discurso crítico), utilizaremos como base algumas das ideias de Jean-François Lyotard sobre a representação, contidas no texto *O dente, a palma* (1997, p.282). O objetivo é relacionar essas ideias a um modo de jogo com a máscara característico da trajetória de trabalho que se inicia com Jacques Copeau e tem seu ápice na pedagogia de Jacques Lecoq.

Para tanto, precisamos observar que algumas das características dessa linha de trabalho têm sua origem nos objetivos de Jacques Copeau ao se aproximar da máscara e da *commedia dell'arte*. Como dissemos, Copeau era, dentre os modernistas, o que mais compreendia a *commedia dell'arte* com uma visão idealista. O ponto de partida de seu trabalho era usar os princípios contidos no teatro italiano para a criação de uma nova dramaturgia, com personagens modernas da mesma grandeza das de Molière. Além disso, a cena vislumbrada por Copeau deveria estar livre dos acessórios realistas para desenvolver uma escritura cênica que, a partir do jogo dos atores e das convenções da *commedia dell'arte*, acabaria por valorizar a compreensão da fábula pelo espectador.

Em sua argumentação sobre um possível teatro energético (que tentaria se emancipar da representação), Lyotard contesta alguns elementos semelhantes aos encontrados na linha de trabalho com a máscara de que estamos tratando. Sobre o que vem a ser a representação, oferece-nos uma imagem-síntese: "Eu tenho uma dor de dente, eu fecho meu punho, minhas unhas se enterram na palma da minha mão. Dois investimentos da libido. Devemos dizer que a ação da palma da mão representa a dor do dente?" (Lyotard, 1997, p.282, tradução nossa).[9]

9 No original: *"I have a toothache, I clench my fist, my nails gig into the palm f my hand. Two investments of the libido. Shall we say that the action of the palm represents the passion of the tooth?"*.

Segundo Lyotard, as unhas que pressionam a palma da mão e a dor de dente são "dois investimentos da libido", mas a mão não representa o dente. O deslocamento da libido pode tomar inúmeras direções e significações. Assim, ao se destruir a irreversibilidade de um ponto a outro, destrói-se também a ideia de signo, compreendido como algo que se coloca para alguém no lugar de alguma outra coisa. Para esclarecer essa substituição, Lyotard exemplifica:

> Peguemos dois lugares, A e B. Um movimento de A para B significa duas posições e um deslocamento. Agora declaremos que B vem de A, nós não estamos mais tomando a posição B positivamente, afirmativamente, mas em relação a A, subordinada a A, ela mesma ausente. B é transformado em nada; uma ilusão de presença, seu ser está em A. (1997, p.282)[10]

Na passagem das aspirações simbólicas de Craig para o trabalho que se desenvolve a partir das ideias de Copeau, a máscara estará a serviço de uma fábula e, com esta, a serviço da criação de uma representação em que ao tempo cênico se sobrepõe o tempo da imaginação do espectador. Não é a materialidade da cena que sugere imagens que podem ou não levar ao desenvolvimento de histórias. Ao contrário, é da fábula e do conjunto de ações lógicas que a materialidade da cena deriva. A força do acontecimento cênico está naquilo que ele representa. Os gestos e as ações passam a ser signos de raiva, de tristeza etc. Podemos dizer que aqui, de novo, o ponto B não é mais concebido como algo independente, com força positiva própria. Pelo contrário: seu ser, em vez disso, está em A. Esses conceitos explicam muito do interesse de Copeau em trabalhar, a fim de potencializar a fábula, as convenções da *commedia dell'arte*.

---

10 No original: "*Take two places A and B, a move from A to B means two positions and a displacement; now declare that B comes from A, you are no longer taking B's position positively, affirmatively, but in relation to A, subordinated to A, itself absent (gone by, hidden). B is turned into nothingness; as an illusion of presence, its being is in A*".

O processo de deslocamento no teatro, em que o fluxo da libido se transforma em representação, é analisado por Lyotard a partir das ideias encontradas em Zeami, Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Quanto ao tratado de Zeami, Lyotard (1997, p.283) enxerga, na exaustiva organização e divisão de elementos (que dirá ser o sonho de qualquer semiótico), dois direcionamentos principais: o primado da significação e a busca de um grande encontro. Ambos estarão presentes, também, no jogo da máscara.

Sobre o primado da significação, Lyotard observa que, na visão de Zeami, o ator teria de desaparecer como presença (utilizando uma máscara, por exemplo, ou escondendo suas mãos quando representar uma figura feminina) para realizar totalmente um sistema de signos. Esse modelo de interpretação é na verdade, e paradoxalmente, a não interpretação. Ainda em Zeami, quando da necessidade de interpretação cênica sem uso da máscara, o ator deveria cuidar para não recorrer à expressão facial, evitando o perigo de tornar visível o invisível e, com isso, confundir a distância entre frente e verso (a mesma distância necessária entre A e B). É nesse sentido que compreendemos que, para Zeami, um ator se torna realmente um signo quando não faz nada, significando o vazio, como um boneco.

Os paralelos com a utilização da máscara por Jacques Lecoq são muitos. Podemos dizer que, dentre os objetivos a serem alcançados com uso da máscara neutra (que serve de base a todo o seu trabalho pedagógico), está o de neutralizar a presença cotidiana do ator,[11] o qual deve levar poucos traços da própria personalidade para a cena. Lecoq insiste diversas vezes na importância de a máscara (qualquer que seja) não se confundir com a face do ator e indica que, para tanto, ela deve ser maior ou menor em relação ao rosto de quem a usa. Tendo em vista as ideias Lyotard, esse distanciamento necessário entre o ator e a personagem por ele representada, situaria a máscara neutra na mesma distância entre frente e verso, indispensável para o ato de significar.

---

11 É importante ressaltarmos que a máscara neutra tem origem na máscara nobre desenvolvida por Copeau, criada, por sua vez, a partir das máscaras do Nô, forma teatral da qual partem as reflexões de Zeami.

Isso não significa que, nas proposições de Lecoq, o trabalho com a máscara seja completamente esvaziado, sem fluxos e deslocamentos de energia. Na verdade, assim como na teoria de Zeami, a semiótica presente nesse tipo de trabalho com a máscara se frustra por outra direção: a da libido. Lyotard aborda então o segundo direcionamento que identifica no tratado de Zeami: a busca de um grande encontro. Esse encontro deverá seguir um desejo de intensidade e a procura por uma potência.

Lyotard (1997, p.284) percebe que em Zeami os elementos são divididos e relacionados com o intuito de permitir a produção de afetos de grande intensidade. Os signos não devem apenas representar, mas permitir ações. Os procedimentos, outrora bem organizados, dão lugar a um fluxo em movimento, a um tipo de efetividade por meio do afeto que pertence à economia da libido. O mesmo ocorre nas proposições de Lecoq com relação à máscara, ou seja, a busca por uma intensificação energética do aparato teatral. Mantendo as devidas diferenças entre o pensamento de Jean Dasté e Lecoq, é interessante notar como o primeiro evoca o teatro Nô para falar desse fluxo de intensidades que surge no seu trabalho com Copeau:

> No Japão, durante a representação de um espetáculo Nô, esse delírio surge no ator em alguns momentos do espetáculo, insólito, único. O público o espera assim como o espera o ator; ele não irá se reproduzir jamais do mesmo jeito, ele se chama "A flor do Nô". (Dasté apud Leabhart, 1995, p.155, tradução nossa)[12]

O que acontece é que, tanto no Nô como no trabalho da máscara aqui analisado, essa intensificação energética ainda está presa numa malha de signos, numa semiótica da cena. É por isso que um dos princípios mais caros a Lyotard nas ideias de Artaud é a intenção de deslocar afetos através do deslocamento das unidades bem

12 No original: "*Au Japon, durant le representation d'un No, ce délire surgit chez l'interprète à certains moments du spectacle, insolite, unique. Le public l'attend comme l'attend le comédien: il ne reproduira jamais de la même façon; on l'appelle 'La fleur du No'*".

ordenadas. Tal deslocamento levaria consequentemente a uma "desconcatenação" do discurso.[13] Segundo Lyotard, Artaud pensa em destruir a predominância da língua e a supressão do corpo no teatro ocidental para redescobrir aquilo a que denomina o desempenho da libido.[14]

Contudo, mesmo sendo o trabalho da máscara uma valorização do corpo, ela está longe de possibilitar a sua total liberação, uma vez que os fluxos de energia mobilizados são rapidamente organizados dentro de alguns princípios de jogo, certas regras que funcionam como uma sintaxe. Esta, inclusive, instaura um padrão de leitura que direciona o olhar do público, através da triangulação e do foco. Assim, a fruição da cena se aproxima à leitura de um texto, em que uma máxima gramática de gestos e ações impede qualquer tipo de discrepância, descontinuidade ou "desconcatenação" do discurso.

A partir da experiência prática, vale mencionar aqui como, no princípio de meu próprio trabalho de ator com a máscara, me impressionava a maneira como ela proporcionava uma organização para os fluxos de energia. Muitas vezes, ao atuar com ela, eu podia perceber o momento em que relacionava alguns desses fluxos a determinado gesto ou ação. Dessa maneira, todas as sensações vivenciadas por trás da máscara se transformavam em signos no seu exterior.

É claro que essa organização em signos não está exclusivamente atrelada à utilização da máscara, mas esse acessório, por sua capacidade de aproximar o homem do objeto, transforma o exterior do

---

13 "O segredo do teatro é espaço em dissonância, a discrepância entre os timbres da voz e a dialética da desconcatenação o do discurso" (Artaud apud Murray, 1997, p.282).

14 Contudo, segundo Lyotard, Artaud para no meio do caminho dessa generalizada "dessemiotização". Isso por que, segundo Artaud, para se alcançar tal intensidade era necessário construir novamente ferramentas que funcionariam como uma linguagem, um sistema de signos, uma gramática de gestos ou hieróglifos. Portanto, Artaud permanece um europeu ao inventar um novo acordo entre corpo e sentido. A mutilação do corpo de que procura fugir (ocasionada pela predominância do texto) retorna através dos hieróglifos balineses (o léxico e a sintaxe da mímica, da música, da dança, como o faz o teatro Nô).

ator em aparência, superfície, o que pode ser utilizado para realçar a sua possibilidade de significação. Assim, num primeiro momento, as imagens criadas sobre a cena se desdobram em fábulas através da construção lógica das ações. Em seguida, porém, a tais fábulas podem se aliar ainda determinados discursos críticos. Normalmente isso ocorre no jogo da máscara da *commedia dell'arte* por meio da associação de cada figura a uma determinada categoria social.

Desse modo, a capacidade que todo jogo cômico possui de desestabilizar o poder, o dogma e a autoridade (a fórmula básica de riso contida na inversão da relação entre o esperto e o bobo) se transforma em representação da luta de classes através da relação patrão-empregado contida nas máscaras de Pantaleão e Arlequim. O que sucede é que o teatro que se apoia sobre essa base crítica, visando combater o poder, acaba contraditoriamente por instituir uma nova hierarquia: a do primado do discurso crítico.

Deve o teatro se limitar a uma função crítica? Segundo Lyotard, essa é a solução brechtiana. Em Brecht, a efetividade é definida como um processo de entendimento. O teatro objetiva fazer reconhecer que existe uma estrutura conectando o dente e a palma, ou seja, determinado comportamento a uma infraestrutura ou a uma ideologia.[15]

As ideias de Lyotard colocam em cheque boa parte do teatro de máscara que procura estabelecer um discurso crítico a partir do seu poder de significação. Para ele (1997, p.287) o teatro energético deve produzir eventos que são efetivamente descontínuos, com independência e simultaneidade de barulhos-sons, palavras e organizações dos movimentos corporais. Pois é ao diminuir a potência do signo

15 Portanto, se há um espaço entre A e B (*nihil*), precisa existir algo que conecte (*religio*) esses dois pontos. Nesse sentido Lyotard (1997, p.286) dirá que o que funciona como religião em Brecht é o aparato da língua marxista. Esta trabalha como um sistema de crenças, não somente de que existem determinações sociais que correspondem às estruturas econômicas, mas de que estas determinações formam um léxico de paixão histórica que produz e governa todo o deslocamento de afeto do público teatral. Por correlacionar o desempenho e o desempenhado, a semiótica marxista é tão arbitrária no teatro como qualquer outra semiótica.

que impossibilitamos a relação de poder hierárquica existente na dominação do escritor + encenador + coreógrafo sobre aquilo que se denominam signos e aquilo que se denomina espectador.

O intuito de um possível teatro energético vislumbrado por Lyotard não é fazer nenhuma alusão à dor de dente quando o punho fechado é o foco, nem o contrário. Seu objetivo não é dizer que tal coisa significa tal coisa. Seu objetivo é produzir, sem intencionalidade, a alta intensidade (por excesso ou falta de energia) do que está presente.

Quando confrontadas com o trabalho da máscara, essas proposições acabam por explodir sua estrutura. Não apenas fazem repensar o seu discurso crítico, como vimos anteriormente, mas também levantam o questionamento de se é possível a máscara diminuir seu poder de representação em função da sua qualidade presencial. Pois a máscara é, em princípio, o outro invocado, aquele que não está presente. Sabemos que em outras culturas a máscara não *representa* a divindade, ela é a divindade. No entanto, isso faz parte de um pacto cultural distante das perspectivas deste trabalho.

Em nosso contexto, podemos vislumbrar dois caminhos para um novo investimento sobre a máscara: de um lado, existem as diversas possibilidades de mascaramentos, na pesquisa de materiais que possibilitem ao ator criar figuras ao invés de caracteres. De outro, o intuito seria, não o de fugir à representação dos caracteres-tipos, mas buscar fissuras nesta representação. É em torno dessas reflexões que construiremos o capítulo seguinte.

5
Uma porta que se abre

O trabalho com a máscara da Cia. Troada

Neste capítulo, pretendemos expor de que maneira o material recolhido e analisado ao longo deste livro pôde influenciar meu trabalho artístico como diretor e dramaturgo da Cia. Troada. Se o objetivo sempre foi o de possibilitar novas construções cênicas a partir da máscara, era natural que aqui também se elaborasse um possível caminho para a criação. O que apresentaremos são alguns elementos que nortearam o projeto de pesquisa com máscaras em *A porta* (Cia. Troada), que resultou na criação de um espetáculo teatral.[1] Mas sabemos que a criação do espetáculo não poderá abarcar todas as ideias aqui apontadas, uma vez que estas necessitariam de um processo de investigação mais longo e aprofundado do que os recursos nos possibilitam neste momento. O que estamos traçando é o farol para onde se direcionam os nossos desejos artísticos.

Assim, o que se verá são algumas ideias que guiarão a concepção geral do processo, além dos modelos de máscaras que serão trabalhados durante a pesquisa. Como muitos dos elementos que

---

1 O espetáculo teve apoio do Prêmio Mirian Muniz de Teatro, para estrear no primeiro semestre de 2010.

desenvolveremos em *A porta* são consequência desta pesquisa, apresentar os princípios norteadores de nosso processo ilustra a possibilidade de transformar o pensamento teórico aqui elaborado em impulso para a prática artística. Por isso, apesar das limitações já descritas, não pudemos deixar de incluir aqui nossa possível projeção para o trabalho da máscara.

Porém, se, de um lado, as ideias que norteiam o espetáculo a ser construído são um desenvolvimento natural desta pesquisa, de outro, são também fruto das inquietações práticas da Cia. Troada. Portanto, para que a apresentação das questões que envolvem o projeto *A porta* seja coerente, é preciso estabelecer alguns elementos da trajetória de nossa Companhia, a fim de relatar as descobertas e as dificuldades encontradas nos espetáculos anteriores. Na realidade, na maioria das vezes são as dificuldades os elementos mais importantes para a compreensão do projeto. Como nossos espetáculos sempre nasceram da tentativa de forçar a máscara para territórios desconhecidos, o que observamos a partir desse procedimento é até que ponto a expressividade do trabalho da máscara se manteve nessa nova zona de possibilidades. Assim, a negação de alguns expedientes utilizados anteriormente sempre foi um movimento necessário para continuar a evolução da pesquisa.

O princípio de experimentação estava presente desde *Espera*, o primeiro espetáculo do grupo, realizado a partir de fragmentos do texto *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Nesse trabalho, o desafio não estava apenas em unir a máscara com o universo artístico de Beckett, mas, também, no processo de ensaio a partir do uso de máscaras expressivas inteiras que não permitiam a fala. Criadas por Elisa Rossin (desde então atriz e mascareira do grupo), as máscaras apresentavam traços fortes e precisos, de acordo com a máxima expressividade que se buscava do ator. Contudo, em *Espera*, a explosão de energia que se objetivava levava muitas vezes o trabalho do intérprete a um tônus tão elevado que dificultava a fluidez necessária para o jogo cênico. Este fator limitante, somado à inexistência de fala no processo de ensaio, levou o espetáculo a ser construído com uma precisão milimétrica, com uma máxima pintura gestual e com uma

energia que se aproximava das obras de Pieter Bruegel e de Hieronymus Bosch.[2] Esse foi o início das pesquisas em torno do grotesco e da visualidade da máscara.

A utilização da máscara inteira expressiva trouxe, porém, algumas questões que não conseguíamos resolver. A construção de uma dramaturgia tendo por base somente a utilização de ações e gestos se revelou extremamente difícil. Compreendemos que, naquele momento, o trabalho com a máscara inteira deveria se dar somente no processo de ensaios. Essa máscara era um importante instrumento, que impossibilitava os improvisos iniciais de caírem no falatório e, consequentemente, valorizava as ações, base de todo trabalho da máscara que descende da *commedia dell'arte*.[3] Todavia, o uso do silêncio, que aumentava a capacidade sugestiva da máscara, tornou-se desde então um elemento interessante, e esperávamos o momento certo para integrá-lo à nossa criação.

No entanto, no espetáculo posterior, *A metamorfose*, adaptado da obra de Franz Kafka, o trabalho em torno do silêncio ainda não foi possível. A máscara inteira expressiva continuou sendo utilizada somente como instrumento de criação no processo de ensaio pois, naquele momento, outros desafios tomaram conta da pesquisa. Na realidade, como veremos mais adiante, o projeto *A porta* é uma tentativa de retomar algumas questões que não puderam ser bem trabalhadas no espetáculo que o antecedeu. Portanto, a análise de *A metamorfose* é fundamental para esboçar o projeto de encenação e dramaturgia que pretendemos desenvolver.

Um dos objetivos que sempre guiou a Cia. Troada foi redimensionar a máscara dentro de um universo expressivo menos "solar" como o da *commedia dell'arte*, aproximando-a, consequentemente,

---

2 O espetáculo, além de unir a máscara ao universo desses pintores e de Samuel Beckett, estabelecia ainda uma conexão com a atual realidade paulistana. Assim, os mendigos beckttianos eram representados vivendo sobre um carrinho, que poderia remeter àqueles dos catadores de papel do centro da cidade de São Paulo.

3 Naquele momento ainda estávamos trabalhando com uma máscara muito próxima das características da *commedia dell'arte*.

de outras regiões mais noturnas e terríveis do nosso imaginário. Talvez, sem que o soubéssemos naquele momento, estivéssemos intuindo a proximidade da máscara com aquela estranha sensação experimentada com os bonecos de cera, a mesma que conduzira Maeterlinck a reconsiderar o seu uso em cena. Assim, da mesma maneira como essa linha de pesquisa havia nos levado até a dramaturgia de Samuel Beckett, acabou também por nos conduzir ao universo expressionista de Franz Kafka.

No entanto, a ideia de uma adaptação do conto *A metamorfose* para a linguagem da máscara não foi o ponto de partida do espetáculo. Na realidade, a obra de Kafka representou a possibilidade de agregar uma fábula potente para uma primeira imagem vislumbrada: um casal de meia idade tendo de lidar com algo fantástico e desconhecido, que se encontrava atrás de uma porta. Percebemos que, invertendo a óptica do conto, colocaríamos em primeiro plano a história da família Samsa. Nela, os pais de Gregor também tinham que se relacionar com seu filho transformado em algo repugnante do outro lado da porta. Destarte, não só estaríamos em consonância com o universo daquela primeira imagem que guiava o nosso processo, como também teríamos um princípio para a criação da dramaturgia.

Devemos destacar que o objetivo de deslocar o trabalho da máscara para longe do universo da *commedia dell'arte* não envolvia somente uma mudança no tratamento visual da matéria. A principal dificuldade estava na criação de uma dramaturgia que não lidasse necessariamente com os modelos conhecidos de relações e quiproquós característicos da comédia italiana. Por isso, a adaptação do conto *A metamorfose* oferecia um trilho por onde correr a nossa concepção dramatúrgica.

Outro aspecto ainda nos interessava neste trabalho: colocar a máscara dentro de uma casa (ou seja, em um universo cotidiano) e assim observar de que maneira ela poderia se reorganizar naquele ambiente. Mas, a partir daí, novas dificuldades começaram a surgir. Percebemos que aquele tipo de máscara com que trabalhávamos, embora um pouco mais suavizada que a da montagem anterior, ainda possuía traços tão fortes que lhe impediam de estabelecer

uma relação cotidiana. A máscara não podia estar passiva em cena em nenhum momento. Ela deveria estar sempre agindo em torno de objetivos extremamente necessários para conseguir manter-se expressiva.[4] Caso contrário, a máscara se descolava do rosto do ator, e o que víamos era um objeto sobre sua face e não a totalidade de um caráter-tipo.

Assim, percebemos que aquela máscara entrava em choque com a fábula que estávamos construindo naquele espetáculo. Com um processo conduzido sem nenhum recurso e, consequentemente, com pouco tempo de ensaio, não foi possível procurar o desenvolvimento de um novo tipo de atuação com outras máscaras. Além disso, no encontro entre os dois universos representado por um lado e outro da porta, a intenção era estabelecer também dois modos distintos de interpretação: o da família e o do filho. Nesse sentido, Gregor Samsa era a única figura não mascarada do espetáculo, o que exigia um trabalho específico para a elaboração de uma diferente partitura gestual.

Todavia, naquele momento o problema de se desenvolver a máscara dentro do universo escolhido já tinha tomado conta de nossa energia criativa, e uma nova partitura gestual para Gregor Samsa não conseguiu se firmar no espetáculo. Como resultado final, tínhamos um trabalho que conseguia realçar alguns aspectos visuais da máscara ao se aproximar de certas características da linguagem dos quadrinhos. Porém, o universo de pesadelo próprio da literatura kafkiana não se estabelecia.

Por fim, o processo foi marcado por uma transformação não só de Gregor Samsa, mas também do próprio autor deste projeto. Se me permitem trocar o academicismo com que tenho conduzido até aqui este texto por um relato artístico mais sensível e pessoal, é necessário dizer que o espetáculo coincidiu com o desenvolvimento de um tumor maligno que me acarretou dois anos de seguidas internações,

4 Esse princípio fica claro quando observamos anteriormente, no trabalho de Lecoq, que a urgência de viver seria característica principal da máscara da *commedia dell'arte*.

fato desencadeador de um processo que marcou uma mudança de perspectiva em minha poética teatral, assim como algumas escolhas que envolvem o projeto *A porta*.

O espetáculo seguinte da Cia. Troada teve toda a sua dramaturgia construída nesse ambiente hospitalar. Porém, de modo inverso ao que se imaginaria, era sua construção que me possibilitava distanciar-me daquele momento. Nesse contexto, os aspectos noturnos com que tentáramos trabalhar até então representavam um contato com o vazio, com o nada e, consequentemente, com a morte, elementos que estavam fora de cogitação naquele momento da doença. Assim, a dramaturgia foi toda construída em torno da vivacidade da *commedia dell'arte*.

Criado para ser representado em parques, como um acontecimento festivo, a peça se desenvolvia na forma de metáforas, com a elaboração de diálogos rimados e próximos ao cordel. Assim, *A sombra das nuvens* tratava da história de uma menina que deseja encontrar o fim de uma escada que sobe para o céu, mas percebe que o fim da escada é o fim dela própria. Ao encontrar o outro lado da escada, a garota também deixa de existir e se percebe personagem, retirando a própria máscara no final do espetáculo.

Embora o trabalho tenha sido bem recebido, foi novamente a partir da negação de alguns de seus elementos que começamos a desenvolver as ideias do projeto *A porta*. O princípio da mudança de perspectiva estava ao percebemos como *A sombra das nuvens* explorava a máxima significação a partir de sua composição feita por metáforas. O acontecimento cênico girava em torno da fábula, tendo todas as ações desdobradas em um conteúdo conceitual. Trabalhávamos, portanto, com o mesmo procedimento semiológico analisado no capítulo anterior, a partir do ensaio *O dente, a palma*, de Lyotard (1997).

Como passamos a questionar o desenvolvimento que havíamos dado para o trabalho, o momento final da peça, em que a personagem Quina retirava a sua própria máscara, tinha se tornado uma imagem que sintetizava nossa trajetória. Naquele momento era também a Cia. Troada que retirava o mesmo tipo de máscara de sua

cena. Percebemos, então, que era necessário reprocessarmos a maneira que observávamos o trabalho, pois o estudo da máscara cômica expressiva tal como o conhecíamos havia atingido seu limite. Assim, embora ainda continuássemos apresentando o espetáculo *A sombra das nuvens*, foi preciso uma pausa nas novas produções da Cia. Nesse sentido, o presente trabalho foi resultado desse longo processo de reelaboração de alguns parâmetros.

Também nesse período, um importante encontro aconteceu no estágio da atriz e mascareira Elisa Rossin na companhia teatral alemã Familie Flöz. Esta companhia desenvolve um trabalho com máscara que conflui para algumas das necessidades de nossa pesquisa. Tem por base a construção, a partir de traços caricaturais, de máscaras inteiras expressivas que se assemelham em proporção à máscara larvária de Lecoq. Porém, por serem as máscaras da Familie Flöz fortemente humanizadas, a ausência de fala não impossibilita que estabeleçam uma ampla gama de variações para o jogo. Da mesma maneira o gestual dos atores não está calcado numa hiperexpressividade, como é característico das máscaras que descendem da *commedia dell'arte*.

Na realidade, as máscaras utilizadas pela Familie Flöz[5] estabelecem seu melhor jogo explorando os elementos do cotidiano, através de toda uma sutileza gestual com ações mínimas e objetos da realidade. Talvez pelo exagero e a dimensão dos traços caricaturais, as máscaras acabam por realçar os mínimos movimentos do ator, numa clara inversão do modo com que trabalhávamos as máscaras até então. Ao mesmo tempo, essa máscara possibilita uma ampliação do imaginário pois, apesar de trabalhar com a mimese do cotidiano, seus traços em forma de caricatura apresentam como que a construção de outro universo. Esse universo reflete a nossa realidade, mas também permite o desenvolvimento de acontecimentos fantásticos e inesperados de modo coerente com o imaginário absurdo

5 Esse modelo de máscara foi apreendido com um professor tchecoeslovaco, por Hajo Schüler e Michael Vogel, respectivamente ator-mascareiro e ator-diretor da companhia Familie Flöz.

realçado. Assim, essas máscaras também podem jogar de forma semelhante ao palhaço, com ações incoerentes próximas daquilo que vislumbrávamos para o trabalho a partir das pesquisas no circo de Meyerhold e Copeau. Naturalmente, esse novo modelo nos permitia reelaborar alguns elementos que ficaram pendentes desde o espetáculo *A metamorfose*, como o trabalho em torno do silêncio e de elementos do cotidiano.

Porém, nossa intenção nunca foi repetir um modo de atuação ou uma técnica de máscara, mas desenvolver um trabalho original, que mesclasse algumas técnicas apreendidas às pesquisas que realizamos na Cia. Troada. Dessa maneira, o estudo desenvolvido na presente obra pôde fomentar amplamente a elaboração do projeto *A porta*, pois quando nos encontrávamos para idealizar esse próximo trabalho, esta pesquisa estava a pleno vapor e, naturalmente, o enfoque da pesquisa e do projeto artístico se influenciaram mutuamente.

No mesmo período, algumas questões relativas à montagem da peça *A metamorfose* retornaram. Na verdade, o que nos interessava era a tentativa de investir novamente na máscara para falar de um universo mais "noturno" que, junto da comicidade presente no novo modelo de máscara que Elisa Rossin havia construído a partir da técnica aprendida, nos parecia uma possibilidade mais expressiva do que havíamos feito em *A sombra das nuvens*. No entanto, o problema estava em trabalhar com máscaras que não conhecíamos totalmente. Assim, na construção da dramaturgia (em parceria com Fernando Marcos Rodrigues), encaminhamos o início de nossas conversas apresentando o desenvolvimento de uma história. Pensávamos em nos concentrar somente nessas máscaras e construirmos uma fábula em que elas melhor se desenvolvessem.

Nesse sentido, retomamos alguns aspectos desenvolvidos no espetáculo *A metamorfose* que nos interessavam (principalmente aquela primeira imagem da relação entre o casal e a porta). Porém, com o andamento do trabalho, percebemos que a fábula que tentávamos construir atravancava o desenvolvimento da cena que vislumbrávamos e que a dificuldade estava em abrir aquela mesma porta que existia na peça e que agora dava nome ao projeto. Adiávamos ficar

do seu outro lado, aquele que representava todo um modo desconhecido de criação.

Compreendemos que não se tratava mais de estabelecer uma construção lógica para dar conta daquele universo, mas de adentrá-lo da mesma maneira como ele se constitui: disforme, contrastante, negando um sentido único. A questão que se apresentava a partir de então, e que não poderíamos mais evitar, era como conduzir a máscara em cena sem ter por base somente o primado da significação, e expandi-la para além da representação da fábula. Como *A sombra das nuvens* tinha sido primeiramente escrito para depois ser montado, percebemos que ele privilegiava a representação e o entendimento lógico da história. Assim, se ao invés disso abríssemos o trabalho para um acordo entre as imagens, explorando a máscara a partir da potência do acontecimento cênico, poderíamos construir algo teatralmente mais interessante do que já havíamos feito. Afinal, "fazer uma imagem de tempos em tempos ('está feito, fiz a imagem'), a arte, a pintura, a música, podem elas ter outra finalidade, ainda que o conteúdo da imagem seja bastante pobre, bastante medíocre?" (Deleuze, 2010, p.7)

No entanto, o trabalho apresentava, desde o início, um conteúdo sensível rico que não tínhamos coragem de tocar francamente, mas que nos possibilitaria um novo modo de construir a dramaturgia. Assim, quando pensamos em retornar para *A metamorfose*, primeiro quisemos abordar alguns elementos de sua fábula, mas logo percebemos que o mais significativo naquela primeira montagem tinha sido o momento em que ela havia acontecido. Na verdade, estávamos retornando não só à terrível atmosfera interna do espetáculo, mas também à do seu entorno, ou seja, os acontecimentos vividos durante o processo: as primeiras noites sem dormir por causa da dor e depois pelo medo da dor, um período de insônia que durou oito meses até o correto diagnóstico da doença antes mencionada.

Voltar para Kafka era voltar para os aspectos mais difíceis de todo aquele momento conturbado e que era sintetizado pelas seguidas noites sem dormir. Os oito meses de insônia e a busca de um diagnóstico correto pareceram também muito próximos ao universo

kafkiano. A sensação angustiante de não conseguir achar a saída de uma situação era a mesma presente em toda a obra do escritor tcheco. Com tudo isso, a influência de Kafka na construção desse trabalho extrapolou o conto *A metamorfose*, passando também aos sonhos que ele anotava naquele limiar antes de dormir (na realidade, as imagens que lhe surgiam nos momentos em que não conseguia se entregar totalmente ao sono).[6] Percebemos, então, que a insônia já havia se tornado o principal tema do espetáculo. A sensação de desacordo gerada na insônia (no momento em que todos dormem, eu estou acordado) era algo que ultrapassava a razão. Portanto, como a insônia é um pesadelo para quem está acordado, seriam as imagens oníricas que utilizaríamos para falar do tema.

No universo onírico, a mesma possibilidade simbolista da máscara de ser uma forma que revela o vazio, o nada, apresentava--se mais fortemente para nós. Em consequência, sabíamos que estávamos caminhando para um teatro mais hermético, não porque quiséssemos dificultar o entendimento, mas simplesmente porque a expressão do que não consegue ser racionalmente compreendido passa naturalmente por uma distorção das formas. Assim, certo hermetismo também havia sido necessário nos espetáculos simbolistas, que vislumbraram os primeiros trabalhos com a máscara. A forma se tornava difusa porque o conteúdo também o era.

No projeto *A porta*, embora ainda estivesse presente, o desenvolvimento da fábula se empalidecia e abria espaço para os elementos materiais da composição. Assim, passamos a considerar como possibilidade a construção de uma dramaturgia mais estrutural. Sua base estaria nas sensações experimentadas de acordo com a mudança das horas durante a noite, isto é: a criação sensível das diferentes atmosferas na variação das horas escolhidas como representativas para aquele que tem insônia. Pois "o verdadeiro espólio só se encontra

6 "Noite de insônia. A terceira em seguida. Adormeço rápido, mas acordo uma hora depois, como se tivesse enfiado a cabeça no buraco errado. Estou completamente desperto com a sensação de não ter dormido nada ou de só ter dormido sob uma película muito fina; preciso voltar a dormir e parece que o sono me rejeita. E assim vai a noite inteira até por volta das cinco" (Kafka, 2003, p.25).

nas profundezas da noite, na segunda, terceira, quarta hora" (Kafka, 2003, p.127).

A partir desses estímulos e das respostas colhidas num trabalho conjunto com os atores, o objetivo é possibilitar que o teatro se torne uma caixa de sensações. Ou seja, conduzir o espectador pelas sensações que se revelam durante essa noite de insônia, em vez de contar uma história que possa desdobrar o tema em um conteúdo conceitual e enfraquecer seu sentido. Tal construção dramatúrgica, feita por blocos de cena, também nos possibilitará trabalhar com aquela brevidade e contraste, que evolui sem a necessária significação, e que estava de acordo com o conceito de grotesco que nos havia interessado.

Contudo, ao longo da redação deste trabalho, percebemos que, num espetáculo de máscaras, para potencializar o efeito de estranhamento (princípio fundamental do grotesco) necessitamos que a uma determinada máscara apresentada estabeleça-se também o seu contraponto. Se trabalharmos a máscara com uma estética única dentro de um universo (por exemplo, somente com as máscaras aprendidas com a Familie Flöz), o espetáculo estará dentro de um ambiente conhecido. Sua ludicidade e fantasia encobririam os elementos contrastantes, ao passo que o grotesco necessita do contraste para se manter paradoxal e aberto a entendimentos diversos.

Portanto, ao trabalhar com o universo onírico que se apresenta no projeto, queremos evitar que as imagens criadas caiam numa esteticização da cena, a mesma que, a partir do jogo fantasioso, o trabalho *A metamorfose* havia tocado ao se aproximar do universo dos quadrinhos. Para tanto, pretendemos explorar os aspectos contrastantes da máscara, sua agilidade ao saltar de um plano ficcional para outro. Trabalharemos com o mesmo limiar entre o jogo do absurdo e do abismal que caracteriza o grotesco, mas não simplesmente na apresentação de um elemento e depois do outro. Em vez disso, pretendemos que o humor transpareça por meio do terrível, numa união de elementos contrários que nunca se estabelece e que nunca encontra o seu chão firme. Assim, não apresentaremos um lado e depois o outro da porta, mas os dois ao mesmo tempo, a

passagem já feita. A porta aberta para dois tipos de construção que se influenciam mutuamente.

Era da mesma maneira que Meyerhold via as máscaras da *commedia dell'arte* pelo viés de Hoffman, e conferia a elas um tratamento romântico. E era também em função desses aspectos contrastantes que os seus trabalhos estavam repletos de máscaras e não máscaras, de uma profusão de mascaramentos que não eram somente entendidos como máscaras sobre o rosto, mas como a construção de tipos, de máscaras-figurinos, com perucas e outros elementos. Esse princípio grotesco do trabalho de Meyerhold passou a guiar alguns de nossos pensamentos.

Nesse caminho de compreensão da máscara, ampliando-a para toda matéria plástica que o ator coloca entre sua expressão e a plateia, a pesquisa se voltava também para os trabalhos desenvolvidos nos espetáculos e festas da Bauhaus. Neles, a máscara (vista por um viés próximo do abstracionismo) havia feito que os artistas procurassem sua cor, suas linhas, o uso de diferentes materiais, explorando sua forma no espaço sem, contudo, perder suas dimensões figurativas.

Percebemos então que o projeto *A porta* deveria apontar outras possibilidades de trabalhos com máscaras além da realização de uma técnica única. No início deste livro, observamos que Craig havia dito que as novas máscaras não seriam uma cópia das que já existiram, mas teriam de nascer de uma pesquisa plástica sobre diversos materiais. Tal será o estudo que a Cia. Troada pretende desenvolver a partir deste momento e que o projeto *A porta* irá apresentar os primeiros passos. A questão que havia sido deixada em aberto desde o espetáculo *A metamorfose* (a da criação de dois universos contrastantes) retornara para nós. No entanto, não mais somente no uso ou não da máscara, mas as diversas possibilidades de mascaramento.

Apontamentos para uma poética da máscara

Para que não nos percamos na multiplicidade de elementos que pode gerar uma pesquisa sobre diversas formas de mascaramento, estabelecemos alguns parâmetros de composição para o novo campo de investigação que pretendemos adentrar. Sabemos que, para uma construção com máscara, não basta colocar um objeto sobre o rosto, mas deve-se estabelecer uma composição sensível a partir do trabalho do ator. Assim, como guia nessa escala de possibilidades de criação, colocamos dois limites que dão conta da extensão do trabalho que almejamos: máscaras entendidas como figuras e máscaras entendidas como caráter-tipo. Como a máscara de caracteres que trabalharemos já foi especificada mais antes,[7] é preciso estabelecer alguns apontamentos do que entendemos por figuras e de que maneira pretendemos aproximar esse conceito do trabalho da máscara.

Antes, devemos fazer a ressalva de que a compreensão da máscara enquanto figura faz parte de um novo projeto de pesquisa e o que tentaremos nesse momento é estabelecer apenas algumas ideias, fruto do momento em que nos encontramos em nossos estudos, e como pretendemos continuar nesse território ao realizarmos o processo de *A porta*. Na realidade, o conceito da figura tem sido muito utilizado na linguagem teatral contemporânea e, mais especificamente, é com frequência um dos modos encontrados para falar da personagem com máscara. Porém, como na maioria das vezes a aproximação entre esse conceito e a máscara acontece de modo impreciso, não queremos correr tal risco. Pretendemos entender a construção de uma figura, não como um correlativo para a personagem cômica, mas dentro do regime do figural.

Sabemos que o regime do figural é primeiramente explorado por Jean-François Lyotard, no seu livro *Discurso, figura* (1979), com relação aos domínios da literatura e das artes plásticas. O modelo figural chamará atenção para os aspectos sinestésicos do objeto

---

7 Estamos trabalhando com o modelo de máscara de caráter construída por Elisa Rossin para o projeto *A porta*.

Espetáculo *A Porta*; fotos de Marcelo Kahn; máscaras de Elisa Rossin; figurino de Eliseu Weide; direção e dramaturgia de Vinicius Torres Machado

artístico e, portanto, seria contrário a todo idealismo racionalista que enfatiza o espaço discursivo. Para Lyotard, o discursivo diria respeito à ordem do signo e do linguístico, enquanto o figural é um acontecimento libidinal irredutível à linguagem. Embora não tenham a cena como modelo, as ideias desenvolvidas nesse livro têm bases semelhantes às do texto *O dente, a palma* (Lyotard, 1997), analisado no capítulo anterior. Portanto, a passagem desse conceito para a cena é uma possibilidade viável, que nos permitiria dar conta dos aspectos materiais da composição do ator. Destarte, não estaríamos mais convocando o espectador a significar um caráter construído, mas a se posicionar diante dos aspectos sensíveis de uma criação: suas linhas, suas cores, seus volumes e, até mesmo, a potência energética do seu acontecimento cênico, entre outros.

Para compreendermos a passagem complexa e ampla do conceito de figural em Lyotard para o teatro, nos apoiaremos no estudo *Le personnage théâtral contemporain*: décomposition, recomposition, de Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, (2006). Embora o teatro figural não seja o tema principal que norteia o livro, nele os autores dimensionam as diversas possibilidades da personagem no teatro contemporâneo, o que nos possibilita estabelecer algumas aproximações no tratamento da máscara como figura.

Assim, segundo Ryngaert e Sermon (2006, p.117) o termo "figura" foi invocado pela primeira vez para falar de uma personagem literária por Maurice Blanchot (1987, p.287), a propósito da trilogia de romances de Samuel Beckett. O autor toma esse termo das artes plásticas porque não se pode dizer nada da intimidade e da interioridade das personagens beckettianas. Elas estão lá, elas existem visivelmente, mas o leitor não consegue fazer nada muito além de constatá-las.

Dessa maneira, as figuras não são mais do que superfícies que estabelecem poucas representações para além da obra. Têm seus princípios de coerência nelas mesmas, e não é nenhum problema que nós nos encontremos alheios diante da sua singularidade, sem um chão firme sobre o qual apoiar nosso horizonte de expectativas discursivas. A figura se coloca como uma força de aparição, uma atualização poética de um tema-imagem sensível.

Contudo, se para Ryngaert e Sermon (2006, p.118) falar de figuras é apreender a exterioridade do agente, esse conceito estaria muito próximo daquilo que analisamos anteriormente como característico do *tipo*. Talvez seja nesse ponto que se faça uma aproximação errônea entre a máscara e a figura porque esta, diferentemente do *tipo*, não apresenta necessariamente elementos que se repetem (nada daquilo que é *típico*).

Na análise que Lyotard (1979) faz da figurabilidade na literatura, o olho deve estacionar ante o sensível da linha e do traço, em vez de captar muito rapidamente o significado da palavra, a ponto de ouvir seu sentido mais do que ver seus caracteres. Do mesmo modo, o olhar sobre a figura na cena não deve compreendê-la como algo típico, ou seja, rapidamente reconhecível. A figura não só não representa uma pessoa particular da realidade, como também não determina nenhuma forma de composição que direcione o espectador para além da obra. O espectador deve percorrer a obra com o seu olhar e suas sensações, não com o entendimento ou por meio de comparações com a realidade.

As figuras não são mais do que aparições que, em nome do jogo com a representação, recusam a ideia de permanência, profundidade ou densidade ontológica. Assim, no romance *Molloy*, de Samuel Beckett (2008), a figura central manca de uma perna, depois não tem uma perna e, ao final do livro, é simplesmente um tronco. Percebemos os elementos exteriores que formam Molloy, mas eles estão em contínua mutação, de modo que não podemos definir com clareza quem ele é.

A passagem, no teatro contemporâneo, do estatuto de personagem para o de figura também estaria relacionada ao enfraquecimento da narrativa, pois o caráter se firma na construção desta, na leitura (significante) que damos à somatória de traços éticos revelados a partir das ações realizadas em função de determinado objetivo. Já a figura ultrapassa a fábula, assim como ultrapassa a necessidade de se apoiar na ilusão subjetiva do espectador. Portanto, firma-se na objetividade do fenômeno teatral, na presença imediata, no enquadramento instantâneo, sem a necessidade de dramatização. No regime

figural, a escritura cênica se engaja em um processo de figuração que não é representativo (ilustrativo ou narrativo), mas performativo.

No entanto, o enfraquecimento da fábula como a construção bem-feita de intrigas não quer dizer que não exista mais a ficção. As figuras continuam a convocar a ficção, são presenças imaginárias que não constroem um plano ficcional único, mas planos variados que se sobrepõem, se contradizem e se recompõem a todo momento. O regime figural participa de uma dramaturgia do esboço, do início, da montagem, da elipse, em que a figura não constitui mais do que uma imagem deformada e esburacada, que é enviada parcial e pontualmente à realidade. Ela privilegia a disjunção e a fragmentação, os mesmos elementos que vimos Lyotard estabelecer como referência no trabalho de Antonin Artaud para a criação de um possível teatro energético (Lyotard, 1997).

Dessa forma, no lugar de uma narrativa, o regime figural trabalha com uma rede de imagens que se deterioram tão rápido como se instalam, pois "o que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a louca energia captada, pronta a explodir, fazendo com que as imagens não durem nunca muito tempo" (Deleuze, 1992, p.11). Essas imagens constituem uma multidão de realidade-ficção em que, sem mentir nem combinar, tudo é provisoriamente verdadeiro. A significação do que é estabelecido em cena se desvanece, pois:

> [...] a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua "tensão interna", ou pela força que ela mobiliza para produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. (Deleuze, 1992, p.9)

Entretanto, para fazer a imagem se colocar perante o entendimento discursivo "não se trata absolutamente de guardar silêncio, é preciso ver também que tipo de silêncio que se guarda" (Deleuze, 1992, p.7). Um dos desafios que a Cia. Troada terá de começar a

tocar a partir do projeto de *A porta* é que esse tipo de trabalho performativo que leva à figura requer outro modo de interpretação, diferente daquele que normalmente utilizamos com as máscaras. A necessidade da máscara de estabelecer uma coerência interna que não seja necessariamente psicológica, mas que trabalhe com a clareza de sentido, tem de ser redimensionada ao se encadearem universos ficcionais descontínuos, com saltos bruscos de um plano a outro. Trabalhando com figuras, estaremos colocando de lado a necessidade do desenvolvimento lógico da ação, em favor de uma performatividade do ator.

Assim, Ryngaert e Sermon (2006, p.165), em uma visão que compreende a figura pelo texto e pela palavra, observa que o belo ordenamento expressivo é substituído, na escritura figural, pela exploração cromática da voz, em que não é mais o sentido das palavras o que se pede para o ator trabalhar, mas as notas.[8] Na nossa compreensão de figura, que parte da imagem que a máscara cria em cena, o que se pedirá ao ator é apoiar-se no corpo e no movimento, sem a intenção de mimetizar a realidade ou de se colocar ao entendimento através de ações significativas. O ator não terá mais um modelo a ser representado, mas o conjunto do seu corpo no espaço. É por isso que sua interpretação coloca a questão de uma precisão coreográfica, e não de uma verossimilhança. Pode-se fazer uma coisa e seu contrário, trabalhar totalmente com a incoerência, "porém a imagem deve aceder ao indefinido, estando, ao mesmo tempo, completamente definida" (Deleuze, 1992, p.10).

Esse trabalho com a plasticidade da máscara não objetiva, contudo, criar somente diferentes superfícies para a cena (uma pintura visual, como nos ideais de Craig). O uso dos materiais deve servir de estímulo para a criação de acontecimentos cênicos. Nesse sentido, existe toda uma pesquisa por vir, a fim de estabelecer como os diversos materiais podem contribuir para a composição do ator e

8 Ou ainda, em que não é mais necessário explicar ou justificar para o espectador aquilo que se deve entender nem sublinhar as intenções ou os sentimentos, mas apoiar-se na musicalidade concreta da cena.

Espetáculo *A Porta*; fotos de Marcelo Kahn; máscaras de Elisa Rossin; figurino de Eliseu Weide; direção e dramaturgia de Vinicius Torres Machado

que tipo de gesto o acompanhará. Por enquanto, são as imagens de René Magritte que servem de primeiro impulso criativo do projeto *A porta*; são, por exemplo, as máscaras encontradas no quadro *Os amantes*: as duas figuras com pano sobre o rosto trabalham justamente com a máscara enquanto materialidade plástica, e não como a construção de um caráter.[9] Todavia, por se tratar de um casal de apaixonados encobertos, escondidos e sem identidade, tais figuras também sugerem estados e sensações que podem auxiliar os atores a gerar presenças.

Da mesma forma, em nossas pesquisas em torno da figurabilidade, outros materiais podem se transformar em máscaras (um chapéu,[10] uma maçã, um buquê de flores etc.), mas o intuito será sempre permitir ao ator unir à sua construção sensível em cena os elementos exteriores da criação, ampliando a sua capacidade de expressão. Além de ampla pesquisa pictórica, como continuidade desse novo campo de pesquisa que se abre, pretendemos incluir aquelas máscaras utilitárias que, segundo Lecoq, não serviriam para o trabalho teatral por não revelarem um caráter (a máscara de mergulho, a máscara de soldador, de perigo químico etc.). No entanto, novamente o objetivo seria evitar que se caia naquela leitura rápida, que afasta o espectador dos elementos sensíveis da cena em favor de um vínculo com a realidade (como seria, por exemplo, a representação do "tipo do soldador" ou do "tipo do mergulhador").

---

9 Ryngaert e Sermon (2006, p.115), citando o livro de Florence Dupont, *L'Orateur sans visage, essai sur l'acteur romain e son masque* [*O orador sem rosto, ensaio sobre o ator romano e sua máscara*], irá dizer que, diferentemente da máscara grega, a máscara romana não vem substituir um caráter, não revela um caráter outro, mas está ali para retirar o caráter do ator, recobrindo o seu rosto, fonte de sua identidade. Isso permitiria ao intérprete romano se atualizar de maneira diferente a cada momento, através da palavra, ideia que Ryngaert aproxima de sua compreensão da figura.

10 Ainda com relação a Magritte, vale destacar a figura do representante do homem comum (de chapéu coco, terno e gravata), que sempre aparece em seus quadros. Embora não apresente nenhum objeto sobre o rosto, ela é uma representação próxima do que entendíamos por Gregor Samsa, ou Josef K., personagem recorrente em grande parte das obras de Kafka.

Para isto não deixaremos de trabalhar com o signo do soldador, mas acrescentando alguns outros elementos que o contradizem e ampliam o seu sentido.

Com todos esses princípios estabelecidos aqui para uma pesquisa da máscara enquanto figura, percebemos também a consonância desse projeto com o estudo realizado em torno do grotesco pela Cia. Troada. A partir do projeto de *A porta*, poderemos investir mais profundamente nesse universo, não só na união do humano com o inumano (presente nos variados tipos de máscaras), mas também na elaboração de cenas que não revelem um sentido único, pois a brevidade e o contraste (princípios do grotesco para Meyerhold) são elementos condizentes com a construção de uma possível cena figural.

Por fim, a presença contrastante em uma mesma cena de máscaras-caracteres ao lado dessas máscaras-figuras (apesar de estarem a princípio umas em oposição às outras) visa à sua complementação e influência mútuas. Como já dissemos anteriormente, não se trata de estabelecer dois modos de composição, dois lados de uma porta, mas de criar a passagem para a troca de elementos. Na realidade, seria errôneo afirmarmos que uma máscara trabalharia somente com a representação enquanto a outra somente com o fluxo do desejo, pois já vimos como mesmo a máscara de caráter trabalha também com a direção da libido, aquilo que, em Zeami, aparece como a necessidade de um grande encontro. Da mesma maneira, segundo Patrice Pavis:

> [...] os sinais e as intensidades não se excluem uns aos outros, mas, ao contrário, fundem-se uns aos outros; não há percepção da semiótica de uma sequência sem o detonador de seu poder energético e inversamente. Donde resulta que a semiótica do gesto e a energética da pulsão corporal não se excluem mutuamente. (Pavis, 2003, p.85)

O que Pavis propõe é reconsiderar as oposições acirradas entre uma semiologia clássica do signo e uma energética pós-estruturalista que recusa o signo e parece invocar, um pouco rapidamente, aqueles fluxos do desejo, ou uma prática significante que só estaria à mercê

do espectador (ibidem, p.87).[11] Mesmo que um trabalho com figuras queira romper a todo momento qualquer possibilidade de representação, esse objetivo seria infundado pois, ao trabalharmos em torno de um tema, já estamos escolhendo os elementos da criação de acordo com a sua proximidade do campo semântico, como é o caso da insônia em *A porta*. Dessa maneira, a preponderância do fluxo da libido não deixa de existir, mas se complementa com aquilo que Patrice Pavis chama de "semiotização do desejo".[12]

Porém, do mesmo modo que um gestual não pode ser concebido como um objeto sem direcionamento (pelo qual passam fluxos incontrolados do desejo), a explicação e a representação, inversamente, também são suscetíveis de serem interrompidas a todo o momento. Sabemos que o estilo de trabalho com as máscaras de caracteres que utilizaremos em *A porta* procura tornar visíveis determinadas paixões através de gestos e ações que são a mimese do cotidiano. Todavia, tal representação pode ser interrompida e redimensionada, abrindo fissuras entre o acontecimento objetivo apresentado e a ilusão subjetiva do espectador para potencializar a materialidade da cena. Não se trata de negar a representação, mas de utilizá-la para esgotar suas próprias possibilidades.

Assim, uma representação humana que combine "as variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo" (Deleuze, 1992, p.2)[13] estaria negando a construção do caráter (que se

---

11 Nessa linha de pensamento, Patrice Pavis (2003, p.87) afirma que, apesar de o corpo figural trabalhar com uma pré-linguagem (linguagem anterior à palavra, mais primitiva e mais direta), falando diretamente aos sentidos, seria funesto opor radicalmente um gestual hiperverbal a um gestual pré-verbal.

12 "O gestual (e mais geralmente toda a representação) não pode ser descrito como um objeto sem direção, sem vetorização – como um objeto pelo qual passam fluxos incontrolados do desejo [...]. Há, pois entre a explicação dos signos e evento energético um compromisso necessário ao qual demos aqui o nome de *semiotização do desejo* ou *vetorização*" (Pavis, 2003, p.85).

13 Deleuze analisa, no texto "O esgotado", o esgotamento dos possíveis em relação à obra televisiva de Samuel Beckett. Esse texto de Deleuze é a base das nossas reflexões sobre a representação esboçadas neste momento.

evidencia justamente no objetivo das ações realizadas) sem fugir da representação. Na realidade somam-se tantas possibilidades e objetivos para cada ação que o volume de representações não estabelece nenhuma dessas possibilidades sobre um chão firme. Quando, por exemplo, uma máscara coloca o sapato, o terno e a gravata, o conjunto de possibilidades que se lhe apresenta é o de sair de casa, tomar café, ter um encontro de negócios etc. A ação primeira de colocar o sapato exclui outras possibilidades e delimita um campo de representação (por disjunção exclusiva, isto é, entre todas possibilidades existentes, excluímos algumas).

No entanto, quando a mesma máscara, em sequência à ação de colocar o sapato, volta para a cama e dorme, por exemplo, está frustrando o encadeamento lógico da representação que se nos apresentava por disjunções inclusivas, isto é, incluindo possibilidades que pareciam não pertencer ao mesmo campo (colocar sapato, terno e gravata). A máscara nos impede de determinar seu caráter, bem como o significado do que realiza ao incluir várias possibilidades de ações sem um objetivo definido. Nesse jogo com ações incoerentes, a unidade representativa ainda se mantém no tipo com que trabalha.[14] É claro que a máscara ainda não estará privilegiando somente os fluxos de energia, mas diante da representação que abre fissuras no entendimento, ao romper-se com a coerência e o encadeamento lógico da cena, o espectador também é convidado a estacionar diante dos elementos sensíveis do espetáculo.

Porém, o encadeamento e o jogo entre esses dois tipos de trabalho com máscaras aqui esboçados – máscaras-figuras e máscaras-caracteres-tipos – são questões complexas de uma pesquisa que ainda está por vir e que não se limita a criação do novo espetáculo. Sabemos que falar tão abstratamente do uso da máscara implica risco de apresentar ideias que se distanciam por demais da prática. A partir

14 Como já observamos, o tipo se mantém nos aspectos exteriores da composição de uma máscara: sua roupa, sua linguagem, sua maneira de andar etc. É interessante notarmos que, para Deleuze, assim como uma imagem é um ritornelo visual, "uma maneira de andar não é menos um ritornelo que uma canção ou uma pequena visão colorida" (Deleuze, 1992, p.11).

Espetáculo *A Porta*; fotos de Marcelo Kahn; máscaras de Elisa Rossin; figurino de Eliseu Weide; direção e dramaturgia de Vinicius Torres Machado

de agora, somente a experiência artística e um estudo mais aprofundado nos ajudarão a preencher as lacunas que se apresentam. O que quisemos foi delimitar um novo campo de pesquisa para o trabalho com máscara que pretendemos realizar – o que não quer dizer que o processo de *A porta* será a verificação científica de nossas hipóteses. Na realidade, a arte do teatro é uma criação conjunta, que tem de ser dimensionada conforme as necessidades expressivas de cada artista envolvido no processo.

Sendo assim, estamos cientes de que entre as ideias que foram aqui esboçadas e a prática teatral existe um longo percurso, em que muitos elementos serão reorganizados. Portanto, parafraseando Guimarães Rosa, o que pretendemos neste trabalho prévio foi estabelecer as margens do rio, mas conscientes de que a potência das águas poderá fundar um novo caminho. Se esse caminho não se distanciará tanto do antigo, certamente haverá de provocar alterações consideráveis.

Apontamentos finais para uma inconclusão

Se o objetivo deste trabalho sempre foi possibilitar uma abertura da máscara para diferentes composições – ou seja, colocá-la em movimento a fim de reprocessar continuamente seus elementos –, apresentar uma conclusão final seria incoerente. Portanto, este trabalho se propõe inconcluso, permanece aberto a novas formulações, novos reprocessamentos, novas possibilidades. As últimas palavras deixarão lacunas que são o espaço para surgir o não formulado, para acolher essas diferentes possibilidades que estão por vir. No mesmo sentido, como o nosso intuito foi recolocar a máscara em questão, assim também todos os questionamentos serão bem-vindos. Mas além da teoria, é na prática que nossas indagações não devem se aquietar. Nesta, o trabalho com a máscara deve começar com o questionamento sobre até que ponto ela ainda é um potente elemento de expressão teatral. Se consegue, como superfície colocada sobre a realidade do ator, sair de seu mundo das aparências para revelar a materialidade do mundo.

Ao analisarmos aqui os trabalhos com a máscara de Craig, Meyerhold, Copeau e Lecoq, o que fizemos foi destacar alguns elementos que podem nos auxiliar em um novo investimento no teatro contemporâneo. Como em cada um desses artistas é possível ver a máscara por diversos prismas, colocamos muitas vezes (para

ajudar em nossa análise) um trabalho ao lado do outro. Todavia, nossa intenção nunca foi valorar as pesquisas empreendidas, mas dimensionar as capacidades expressivas da máscara mais ou menos aproveitadas por cada artista. Se houve contestação de alguns elementos, foi com o objetivo de tirar da máscara qualquer compreensão totalizante. Assim, esperamos que todo o trajeto desenvolvido tenha possibilitado ao leitor a liberdade de escolher como utilizar a máscara em seu trabalho criativo.

Ao longo da pesquisa, procuramos apresentar algumas possibilidades criativas. Vimos como, um século atrás, houve a retomada das qualidades expressivas da máscara em um teatro que pretendia trabalhar com a sugestão do símbolo. Através de Craig, acompanhamos o desenvolvimento das pesquisas que pretendiam desenvolver uma precisão na composição e uma forma de teatralidade independente do texto. Contudo, percebemos que artistas como Meyerhold ampliaram os limites da máscara ao explorar todas as possibilidades de mascaramento possíveis. Em Meyerhold destacamos também a pesquisa em torno do grotesco, que evitava a construção de um universo único.

Com relação ao jogo da máscara cômica expressiva próxima à da *commedia dell'arte*, pudemos ir às suas origens no século XX, redimensionando alguns elementos que imobilizavam o objeto em um padrão de composição. Assim, a partir de Copeau, pudemos recolocar a questão do que vêm a ser o caráter e o tipo no trabalho da máscara. Além disso, vimos que, na teatralidade dele, a máscara funcionava não só como objeto técnico para o trabalho corporal, mas também como investimento de algumas de suas qualidades xamânicas no trabalho do ator. Apresentamos também as diferenças entre as pesquisas de Copeau e de Lecoq, na medida em que o último se distancia de qualquer uso ritual da máscara em favor do jogo. Ainda em Lecoq, percebemos como a máscara alcançou o primado da representação a partir da apropriação de alguns elementos envolvidos na sua pedagogia, apesar de essa qualidade representativa intrínseca à máscara estar presente desde a sua retomada no século XX.

Nesse sentido, o que quisemos fazer no capítulo final deste trabalho foi estabelecer a sugestão de uma possível transformação da máscara simbólica do início do século XX para um entendimento como figura no início do século XXI. Assim, se o símbolo dá o que pensar, esse pensamento deve se dar em um segundo momento, e não pode superar a necessidade de também ver o objeto a seco "ouvir a voz de seu silêncio" (Lyotard, 1979, p.31).

Como a parte visível do símbolo é apenas uma tela de aparências – o ruído que encobre as vozes do discurso (Lyotard, 1979, p.32) –, nosso intuito foi valorizar a potência objetiva da máscara, reposicionar o discurso do objeto em favor da figura que não está significada, pois compreendemos que a arte não quer somente ouvir essa outra voz, responsável pelo entendimento.

> É verdade que o símbolo dá o que pensar, mas antes se dá a "ver". E o que surpreende não é que dê o que pensar pois, afinal de contas, se existe a linguagem, todo objeto depende de um significar, de um espaço discursivo, e cai no *tremis* em que o pensamento se agita, selecionando-lhe todo; o enigma é que esteja por "ver", que se mantenha incessantemente sensível, que exista um mundo que seja uma reserva de "visualizações", ou um intramundo de "visões", e que qualquer discurso se esgote antes de chegar ao seu fim. (Lyotard, 1979, p.32, tradução nossa)[1]

A intenção não é desvalorizar o pensamento crítico, mas possibilitar à máscara a afirmação da sua potência como acontecimento cênico. Esse acontecimento sugere diversos pensamentos, mas não é fruto do discurso. Sendo assim, ainda há outras pesquisas a serem

1 No original: "*El símbolo verdadero da que pensar, pero de antemano se da a 'ver'. Y lo sorprendente no es que se dé que pensar si a fin de cuentas, una vez que existe el lenguaje, todo objeto depende de un significar, de un sitio en el discurso, y cae en el tremis donde el pensamiento se agita seleccionándolo todo; el enigma es que esté por 'ver', que se mantenga incesantemente sensible, que haya un mundo que sea una reserva de 'vistas', o un intramundo que sea una reserva de 'visiones', y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin*".

feitas nas poéticas teatrais de alguns artistas contemporâneos para delimitar novas referências que nos auxiliariam. Porém, como nos propusemos a estabelecer as bases da retomada da máscara no início do século XX, não foi possível ir muito além dos limites colocados. Assim, mesmo Lecoq, que não pertencia estritamente ao período analisado, representou um modo de apropriação desse objeto que se conectava com a origem do trabalho que conhecíamos.

O universo da máscara abre-se agora para um próximo investimento: não só a pesquisa conceitual da máscara como figura – vista no capítulo anterior –, mas também os trabalhos de artistas que, de alguma forma, aproximam-se de alguns elementos da máscara, como Tadeusz Kantor, Matthew Barney, Romeo Castellucci etc. Nestes, não encontramos necessariamente a máscara sobre o rosto, mas trabalhos que valorizam os elementos plásticos da composição, assim como os aspectos cerimoniais da máscara ou sua capacidade performativa. No entanto, essa é uma pesquisa por ser feita.

Por ora, esperamos que este livro tenha oferecido reflexões e referências relevantes para a potencialização da máscara no teatro contemporâneo, e que outros estudos possam se nutrir do trabalho aqui empreendido.

Referências

ACHCAR, A. *Caderno de textos sobre a máscara*. Rio de Janeiro: Depto. de Extensão UniRio, 2001.

ADORNO, T. *Indústria cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, 1919.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BABLET, D. *The theatre of Edward Gordon Craig*. Trad. Daphne Woodward. London: Eyre Methuen, 1966.

______. D'Edward Gordon Craig au Bauhaus. In: ASLAN, O. *Le Masque*: du rite au théatre. Paris: CNRS, 1988.

______. *Esthétique générale du décor de théatre*: de 1870 a 1914. Paris: CNRS, 1989.

BAKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, E. *A canoa de papel*: tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, J. J. *O ator transparente*: treinamento com a máscara do palhaço e do Bufão e a experiência do espetáculo madrugada. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Molloy*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

BEHAR, H. *Sobre el teatro dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

BELLONI, A. *Um teatro sem caráter* (Traços de uma paisagem em suspensão). São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Universidade de São Paulo.

BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLANCHOT, M. Où maintenant? Qui maintenant? In: _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1987.

BORGAL, C. *Jacques Coupeau*. Paris: L'Arche Editeur, 1960.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

BRADBY, D. Jacques Copeau e Le Théâtre Populaire. *Copeau l'Éveilleur. Bouffonneries: Revue Trimestrielle*, Paris, n.34, p.237, 1995.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CONRADO, A. (Org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

CRAIG, E. G. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

DELEUZE, G. Sobre o teatro – Um manifesto de menos. In: _______. *O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DUCHARTRE, P. L. *The italian comedy.* Canadá: General Publishing Company, 1996.

DUPONT, F. *L'orateur sans visage, essai sur l'acteur romain et son masque.* Paris: PUF, 2000.

FAVA, A. *La maschera commica nella commedia dell'arte*. Milão: Andromeda, 1999.

FERNANDES, S. A encenação teatral no expressionismo. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FO, D. *Manual mínimo do ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GOLDBERG, R. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROPIUS, W. *The theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen, 1979.

GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meyerhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HODGART, M. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Guadarrama, 1969.

HOFFMANNN, E. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

______. *Sonhos.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

KAYSER, W. *O grotesco*: configuração na pintura e literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIRBY, M. *Futurist performance*. New York: PAJ Publications, 1986.
______. *A formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
LEABHART, T. Le masque moyen de transport dans l'enseignment de Jacques Copeau. *Copeau l'Éveilleur. Bouffonneries: Revue Trimestrielle*, Paris, n.34, p.237, 1995.
LECOQ, J. *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997
______. *The moving body*. London: Methuen, 2002.
LOPES, E. S. *Ainda é tempo de bufões.* São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.
LYOTARD, J.-F. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
______. The tooth, the palm. In: MURRAY, T. *Mimeses, masochism & mime, the politics of theatricality in contemporary French thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. p.282-288.
MAETERLINCK, M. *Um teatro de androides*. Trad. não publicada de Silvia Fernandes, para uso em sala de aula. In: *La Jeune Belgique, Le théâtre d'Androïdes*, Paris, 1890.
MARIN, J. A. L. *Arlechino na dramaturgia performativa de Dario Fo*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.
MARINIS, M. de. Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel. *Copeau l'Éveilleur. Bouffonneries: Revue Trimestrielle,* Paris, n.34, p.237, 1995.
MARTINS, E. V. D. *O chá de Alice*: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
MEYERHOLD, V. *Comunicación*: textos teóricos. Trad. José Fernandes. Madrid: Alberto Corazón, 1972. v.2.
MEYERHOLD, V. Terceira Parte / Teatro de Feira (1912). In: ______. *Do Teatro / Artigos Reunidos.* Trad. Roberto Mallet. No prelo.
MURRAY, T. *Mimesis, masochism, and mime*. Michigan: University of Michigan Press, 1997.
MURRAY, S. *Jacques Lecoq*. London: Routledge, 2003.
PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
______. *Dicionário de Teatro.* Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
PICON-VALLIN, B. Les années 10 a Petersbourg Meyerhold, la commedia dell'arte et le bal masqué. In: ASLAN, O. *Le masque*: du rite au théatre. Paris: CNRS, 1988.
PROPP, V. I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992
RIPELLINO, A. M. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva,1985.

______ . *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUDLIN, J. *Commedia dell'arte na Actor's Handbook.* London; New York: Routledge (Taylor & Francis Group), 1994.

RUDLIN, J. & P.; NORMAN, H. *Copeau* – Texts on theatre. London: Routledge, 1991.

RYNGAERT, J.-P.; SERMON, J. *Le personnage théâtral contemporain*: décomposition, recomposition. Paris: Éditions Théâtrales, 2006.

SCALA, F. *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Org., trad. e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SICARD, C. *Registres VI*. L'École du Vieux-Colombier. Paris: Gallimard, 2000.

TAVIANI, F. Positions du masque dans la commedia dell'arte. In: ASLAN, O. *Le masque*: du rite au théatre. Paris CNRS, 1988.

TAVIANI, F. *La comedia dell'arte*. Conferência de abril de 1983, no Centro Cultural "Conde Duque" de Madri. Trad. Sergio Brumel (Odin Teatret). Não publicado.

TAXIDOU, O. *The mask*: a periodical performace by Edward Gordon Craig. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1998.

TESSARI, R. *Commedia dell'arte*: la maschera e l'ombra. Milano: Mursia, 1989.

VENDRAMINI, José Eduardo. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. Trans/Form/Ação, Marília , v. 24, n. 1, p. 57-83, 2001 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101--31732001000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 mar. 2018.

VENEZIANO, N. de C. *A cena de Dario Fo*: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

ZANKER, G. Aristotle's Poetics and Painters. *The American Journal of Philology*, v.121, n.2, p.225-35, Summer 2000.